

Izabella Gutewicz

BOY JAKO RECENZENT SZTUK WŁOSKICH

Jako literat, recenzent, krytyk, tłumacz i popularyzator jest T. Boy-Żeleński postacią najlepiej bez wątpienia znaną poloni-
stom oraz romanistom. Nie miejsce tu oczywiście na to, by omawiać
tę zasadniczą część jego działalności, niemniej podkreślenie jej
we wstępie do niniejszego artykułu nie jest aż tak odległą od te-
matu dygresją, jak na pierwszy rzut oka mogłoby się wydawać. O
ile bowiem nikt w miarę czytany nie będzie poddawał w wąpli-
wość związków Boya z Francją, o tyle próba wyszukania jego kon-
taktów z kulturą włoską budzić może odruchowy sprzeciw: "A cóż on
ma z tym wspólnego!"; sprzeciw odruchowy, ale nie całkiem bez-
podstawny, chciałoby się dorzucić po pierwszym przejrzeniu Boyo-
wskich szkiców i felietonów. Niewiele w nich na dobrą sprawę śla-
dów powiązań z Półwyspem Apenińskim. Nie znaczy to co prawda, by
Włochy i ich kultura były Boyowi zupełnie obce, wręcz przeciwnie;
w wielu felietonach można znaleźć fragmenty nawiązujące do lite-
ratury i sztuk pięknych czy wreszcie konkretnych dzieł zrodzo-
nych w Italii lub ich autorów. Rzecz w tym jednak, że są to wła-
śnie króciutkie fragmenty będące bądź to dygresją bądź przedmio-
tem porównania, bądź też punktem wyjścia do rozważań o sprawach
włoskich dość już odległych. Z jednej strony świadczą one oczy-
wiście o dobrej orientacji autora w kulturze włoskiej i o tym,
że w jakiś sposób była ona obecna w jego wizji świata, ale z dru-
giej nie sposób połączyć ich w na tyle systematyczną i spójną ca-
łość, by można było wyciągać z niej bardziej konkretne wnioski.

Jedyną właściwie - i to też tylko w pewnym sensie - całość
stanowią w tym układzie recenzje ze sztuk włoskich, jakie poja-
wiały się w latach dwudziestych i trzydziestych na scenach kra-
kowskich i warszawskich; w pewnym sensie, gdyż oczywiście autor
jest niejako podwójnie krępowany przez czynniki zupełnie od niego
niezależne: przez specyficzny charakter recenzji jako gatunku,

i przez fakt, że musi w nich omawiać nie to, co zasługuje na uwagę i nie to, co jego samego interesuje, lecz to, co akurat na scenach teatralnych jest wystawiane.

Boyowskie recenzje, a przynajmniej te, które nas tu interesują, zebrane w kolejnych tomach *Flirtu z Melpomeną*¹, pochodzą z okresu, gdy autor pracował jako recenzent teatralny w redakcji krakowskiego "Czasu". I - jak słusznie niewątpliwie podkreśla w swym artykule E. Kalemba-Kasprzak - wymogi zawodowe wynikające z bycia "sprawozdawcą teatralnym" oraz panujące wówczas specyficzne pojmowanie roli i charakteru recenzji w decydujący sposób ukształtowały charakterystyczną formę Boyowskiej "recenzji streszczającej"². Forma ta, w której na pierwszy plan wysuwa się streszczenie omawianego spektaklu, powtarza się niewątpliwie w przytłaczającej większości pisanych przez T. Żeleńskiego recenzji, nie stanowi więc w żadnym razie elementu wyróżniającego recenzje ze sztuk włoskich. Od strony formalnej powielają one typowy schemat budowy: wprowadzenie - streszczenie utworu (zróżnicowane co najwyżej objętościowo) - omówienie jego aspektów literacko-teatralnych - ocena inscenizacji. Stąd też nie strona formalna będzie nas tu przede wszystkim interesować. Najciekawszymi i decydującymi o specyfice recenzji ze sztuk włoskich fragmentami są bez wątpienia wstępy i zawarte w nich (lub czasami wplecione w część streszczającą) ogólne rozważania nad kulturą włoską oraz analizy literacko-teatralnych aspektów poszczególnych sztuk. Proporcje między tymi dwiema częściami składowymi są zresztą niejednakowe i zależą przede wszystkim od omawianego utworu, jego wartości i bogactwa czy krótko mówiąc: formatu.

A grano w Polsce w latach dwudziestych i trzydziestych rzeczy bardzo różne: od nie wyróżniających się niczym szczególnym sztuk XIX- i XX-wiecznych autorów, których nazwiska pamiętają dziś chyba tylko specjaliści i historycy literatury włoskiej, po Goldoniego i Pirandella, dwóch dramatopisarzy jakże od siebie odległych, ale jakże po dziś dzień znanych i cenionych.

Zacznijmy od tych sztuk, które - choć kiedyś grywane z powo-

¹ Dla potrzeb niniejszego artykułu korzystałam z wydanych przez PIW *Pism T. Boya-Żeleńskiego* (Warszawa 1963), w których *Flirt z Melpomeną* obejmuje tomy 19-23. Wszystkie cytaty z Boyowskich recenzji pochodzą z tego właśnie wydania.

² E. Kalemba-Kasprzak, *Streszczenie jako recenzja (O recenzjach teatralnych T. Boya-Żeleńskiego)*, [w:] *Szkice o krytyce teatralnej*, red. E. Udalska, Katowice 1981, s. 118-135.

dzeniem - poszły w zapomnienie. Są to farsy i komedie, których akcja rozgrywa się wokół przeróżnych komplikacji uczuciowych, a najczęściej wokół problematyki klasycznego trójkąta małżeńskiego³. Jedynym elementem, który w jakiś sposób może różnicować te nader nieskomplikowane i tak podobne do siebie tematycznie utwory, są umiejętności pisarskie autora i lepsza lub gorsza konstrukcja. I właśnie według tego kryterium ocenia je Boy. Akceptuje je pod warunkiem, że są dobrze skonstruowane z teatralnego punktu widzenia i napisane inteligentnie, dowcipnie i ze smakiem, a przede wszystkim pod warunkiem, że nie mają pretensji do uchodzenia za coś więcej niż są. O ile tylko dwa wyżej wspomniane warunki są przez sztukę spełniane, w recenzji Boya na pewno znajdzie się jakaś życzliwa uwaga typu: "dowcipnie pomyślana, przeprowadzona [...] niezbyt może błyskotliwie, ale inteligentnie i ze smakiem" (to ocena *Powodzenia Testoniego*)⁴ lub "mała sztuka", ale "napisana [...] zręcznie i ostro [...] dla inteligentnych" (*Śmierć kochanków Chiarellego*)⁵. Każdorazowo odnotowuje również Boy dobrą konstrukcję ról czy dobrze pomyślane efekty teatralne: dobrze skonstruowany węzeł dramatyczny, efektowne rozwiązanie itp. I nawet jeśli założyć, że będąc tylko sprawozdawcą teatralnym nie mógł sobie Boy pozwolić na sarkanie i cierpkie uwagi pod adresem wszystkich tych drugorzędnych w końcu sztuk włoskich granych na naszych scenach, to tak częste pojawianie się tego typu ocen pozwala przypuścić, że prawdopodobnie właśnie umiejętna, inteligentna i dowcipna konstrukcja była w oczach Boya najważniejszym elementem każdej sztuki; innymi słowy: oceniał recenzowane utwory właśnie jak człowiek teatru - najpierw z czysto "technicznego" punktu widzenia, a dopiero później z punktu widzenia treści. Pojawienie się natomiast słabych komedijek mających uchodzić za satyrę obyczajową jest przez Boya każdorazowo kwitowane z dużym zniecierpliwieniem i rozdrażnieniem, którego najlepszym dowodem może być zawarte w jednej z recenzji stwierdzenie, że "we Włoszech, jak i w innych krajach, istnieją drugo- i trzeciorzędne

³ W kolejności pojawiania się na scenach krakowskich są to: *Powodzenie A. Testoniego*, *Twarz i maska L. Chiarellego*, *Lzy Gianetty F. Pastonchiego*, *Prawdziwa miłość R. Bracca*, *Świdarek D. Niccodemiego*, *Uczta szyderców S. Benellego*, *Dar poranka G. Forzana*, *Liść figowy A. Fraccarollego*, *Nasza boginka M. Bontempellego*, *Koń trojański C. Giacchettiego*, *Nieprzyjaciółka D. Niccodemiego*, *Śmierć kochanków L. Chiarellego* i *Nauczycielka D. Niccodemiego*.

⁴ T. B o y - Ż e l e Ń s k i, op. cit., t. 19, s. 170.

⁵ *Ibidem*, t. 21, s. 132.

utwory teatralne, które produkuje się i konsumuje na miejscu, ale których doprawdy nie warto przywozić aż z tak daleka"⁶.

Do ich banalnej, jak już zauważyliśmy, treści ustosunkowuje się zresztą Boy w sposób ciekawy i zabawny zarazem; obserwuje skomplikowane "wązły uczuciowe" okiem - jak to sam sugeruje - typowego chyba człowieka Północy, a zaangażowanie i żywiołowa namiętność bohaterów budzą w nim zazdrość i pobłażliwość zarazem. Bohater komedii *Powodzenie Testoniego* to według Boya "rasowy kochanek, taki jakich wydają tylko Włochy, praojczyzna tenorów miłości"⁷; bohaterka *Łez Gianetty Pastonchiego* "kocha tak, jak się kochają ludzie we Włoszech, a zwierzęta w raju"⁸, a tytułowy *Liś figowy* z komedii Fraccarollego "dość niedokładnie okrywa włoskie zaiste nagości stanów duszy, które w nas, ludziach Północy, mogą budzić jedynie głęboką zazdrość"⁹.

Nie będziemy tu oczywiście rozważać, czy cytowane spojrzenie na duszę włoską jest słuszne czy nie, faktem jest jednak, że właśnie taka, dość płytka - przynajmniej - i banalna opinia na temat Italii i jej mieszkańców przeważała i przeważa po dziś dzień w wyobraźni przeciętnego nie-Włocha. Czyżby więc po prostu nawet Boy nie potrafił się ustrzec w swych osądach frazesów? A może popełnił błąd opierając swą opinię na drugorzędnych w końcu kome-dyjkach? To, że nie lekceważył ich jako materiału źródłowego, wynika ze z góry przezeń przyjętego, acz dość kontrowersyjnego naszego zdaniem założenia, że "literatura wyższa zawsze już jest otarta o różne prądy i mody ogólnoeuropejskie; rodzimy duch klimatu najlepiej odbija się w owych tańszych produktach ducha"¹⁰. To nader sporne założenie stosował Boy z tak daleko posuniętą konsekwencją, że w jego recenzjach z lepszych dzieł teatru włoskiego próżno by szukać choćby jednej linijki poświęconej "duchowi" czy też "klimatowi" włoskiemu, zupełnie tak, jakby ci ambitniejsi autorzy, stając się Europejczykami, przestawali być Włochami, a ich sztuki, zyskując status "wyższej literatury", przestawały odzwierciedlać atmosferę i warunki kraju, w którym powstały¹¹. I tu chyba tkwi sedno sprawy: opierając się tylko i

⁶ *Ibidem*, t. 22, s. 400.

⁷ *Ibidem*, t. 19, s. 169.

⁸ *Ibidem*, s. 552.

⁹ *Ibidem*, t. 22, s. 167.

¹⁰ *Ibidem*, s. 167.

¹¹ Ciekawy aspekt związany z tą sprawą podnosi J. Halstein w swym wstępie do *Wyboru dramatów L. Pirandella* (Wrocław 1978). Po dokład-

wyłącznie na drugo- i trzeciorzędnej literaturze, rzeczywiście przepojonej jedynie namiętnością i erotyzmem, nie mógł sobie wyrobić Boy innego niż takie właśnie zdania na temat Italii i jej mieszkańców. Z takich przesłanek musiał wręcz powstać obraz Włoch jako kraju, którego najbardziej charakterystyczną cechą jest "napięcie psychofizyczne skierowane wyłącznie w jednym kierunku, [...] pojęcie miłości sprowadzone do jej najelementarniejszych symptomów"¹², czyli stan, który gdzie indziej "mija bezpowrotnie z ukończeniem niższego gimnazjum, we Włoszech zaś [...] trwa całe życie"¹³. I - jeśli być konsekwentnym - nie mógł taki obraz nie wywołać poczucia wyższości i graniczącej z pogardą pobłażliwości u człowieka przepojonego duchem kultury polskiej, w której żył, i francuskiej, którą ukochał.

Do kwestii wpływu kultury francuskiej na osobowość i poglądy Boya przyjdzie nam jeszcze raz powrócić przy omawianiu recenzji ze sztuk Goldoniego. Ten żyjący w pierwszej połowie XVIII w. dramaturg był i jest jednym z najbardziej znanych, a zarazem najbardziej spornych twórców teatru włoskiego. Nie od rzeczy chyba będzie w związku z tym krótkie przypomnienie, rzut oka na ówczesną dramaturgię włoską i na postać samego Goldoniego, tak by lepiej można było uchwycić istotę opinii Boya.

Aż do końca XVIII w. króluje na scenach Italii komedia *dell'arte*, w której aktor, jego technika i umiejętność recytacji oraz gestykulacja, charakteryzacja i scenografia odsuwają zupełnie w cień tekst sztuki i jej autora. Taka hierarchia ważności poszczególnych elementów dramatu powoduje z biegiem czasu coraz dalej posuniętą redukcję tekstu pisanego, z którego pozostaje w końcu tylko jakby szkielet - tzw. kanwa, stanowiąca właściwie jedynie z grubsza naszkicowany zarys akcji, zaś cała sztuka w coraz większym stopniu opiera się na improwizowaniu dialogów bezpośrednio na scenie. Stosowana na dłuższą metę zamiast normalnego pisanego tekstu improwizacja prowadzi do coraz częstszego powtarza-

nym przeanalizowaniu związków sztuk tego autora z warunkami, w jakich powstawały, a zwłaszcza ze specyfiką ojczyzny Pirandella - Sycylii (s. XIV-XV), podkreśla, że w przeciwieństwie do krytyki włoskiej "krytyka europejska (w tym także polska) nie potrafiła zgłębić związków autora Henryka IV z włoską tradycją kulturalną, szczególnie regionalną" (s. LXXIV). Nie był więc Boy, jak widać, odosobniony w dostrzeganiu tylko europejskich i ogólnoludzkich aspektów twórczości sycylijskiego dramaturga. Nie jest zresztą wykluczone, że po prostu brakowało mu głębszej znajomości Włoch, a zwłaszcza poszczególnych regionów.

¹² T. B o y - Ż e l e Ń s k i, op. cit., t. 22, s. 167.

¹³ *Ibidem*.

nia się wciąż tych samych motywów i dialogów, a w konsekwencji do upadku komedii *dell'arte* jako formy teatralnej. Goldoni wprowadza w tym krajobrazie zasadnicze zmiany powracając do pisanego tekstu sztuki i oczyszczając ją z najbardziej rubasznych czy wręcz wulgarnych elementów komedii *dell'arte*, ale jednocześnie przejmuje z niej to, co najcenniejsze: wycucie sceny, tempo i dramatyzm, dialogi oparte na ripostach i humor ludowy.

O ile wcześniejsza krytyka, również włoska, podnosiła przede wszystkim reformatorski aspekt dzieła Goldoniego¹⁴, o tyle w latach dwudziestych i trzydziestych XX w. doszła do głosu reakcja na te, jak je określił N. Sapegno, "scholastyczne, bezkrytyczne i przestarzałe" pochwały¹⁵; reakcja, według której sławetna reforma dokonana przez Goldoniego nie jest niczym innym jak mitem, któremu przeczy tradycyjność jego teatru. W tych właśnie latach, przypominam, pisał swe recenzje Boy, i choć nie można stwierdzić, czy ówczesna krytyka włoska była mu znana czy nie¹⁶, to całkowita niemal zbieżność jego opinii z sądami najczęściej wówczas głoszonymi wyraźnie rzuca się w oczy.

Oceniając *Sługę dwóch panów* pisze Boy, że "komedię tę wypełnia szczerze właśnie to, z czego jakoby Goldoni oczyścił włoską komedię"¹⁷. Co więcej, przenosi tę ocenę na całość dzieła Goldoniego, określając je jako nie wychodzące właściwie poza obręb komedii *dell'arte*: "dziś walka Goldoniego z komedią włoską i wielki naówczas lokalny czyn «przewycięzenia jej» przedstawia się nam jako niewinny zatarg domowy; uderza nas nie to, w czym on tę starą komedię włoską przeobraził, ale to, jak bardzo w niej tkwi; jak dalece jest z tej samej krwi i z tej samej kości"¹⁸. I choć, jak to określa Boy, "bohater Goldoniego kopie w zadek dziewięć razy, a nie sto, jak w komedii *dell'arte*, choć koncepty są mniej nieobyczajne, a zamiast rubasznej sprośności mamy lekki sentymentyk, cała reszta została po staremu"¹⁹. Zbieżność ocen z ówczes-

¹⁴ Wymieńmy dla przykładu choćby G. A. Venturiego (*Storia della letteratura italiana*, Firenze 1915, s. 166-168) czy też F. de Sanctisa, który w swej klasycznej już *Storia della letteratura italiana* (Bari 1939) podkreśla wręcz "felice sviluppo dei caratteri nelle situazioni e nei dialoghi" (t. 2, s. 467), reprezentując tym samym diametralnie odmienny od Boya pogląd.

¹⁵ N. S a p e g n o, *Disegno storico della letteratura italiana*, Firenze 1980, s. 448.

¹⁶ T. B o y-Ż e l e Ń s k i, *op. cit.*, t. 22, s. 264.

¹⁷ *Ibidem*, s. 264-265.

¹⁸ *Ibidem*, s. 265.

¹⁹ *Ibidem*, s. 265.

sną krytyką włoską²⁰ jest, jak widać, zupełna, a sformułowania na pewno ostrzejsze i bardziej sarkastyczne. Dlaczego? Nie wiemy, niestety, nic konkretnego o tym, jak *Oberżystka* czy *Sługa dwóch panów* były w latach dwudziestych grane, a nie ulega wątpliwości, że sposób interpretacji, charakteryzacja i scenografia w stylu komedii *dell'arte* musiałyby bardzo podkreślić to, co w sztukach Goldoniego tradycyjne, a usunąć w cień to, co od tradycji odmienne. Pozostaje uzasadnienie, które w jednej z recenzji podsunął sam Boy: "ten pisarz o 100 lat późniejszy od Moliера jakże wydaje nam się przedmolierowski!"²¹. Coż, jeśli patrzeć z tego punktu widzenia, wszystko staje się jasne. Oceniany z perspektywy wyżyn Molierowskiej sztuki teatr Goldoniego ukazuje się w dużo gorszym świetle i traci na porównaniu może więcej niż powinien. Nie znaczy to bynajmniej, że chciałabym poddawać w wątpliwość wyższość Moliера czy negować w ogóle zasadność przeprowadzonego przez Boya porównania i wyciągniętych zeń wniosków, które - jeśli uwzględnimy tylko porządek chronologiczny - wydają się w pełni usprawiedliwione. Rzecz w tym, że oceniając *Oberżystkę* czy *Sługę* z tego punktu widzenia traci się z oczu nie tylko odmienną tradycję, z jakiej wyrosły, lecz również ich inność. Porównywany z Molierowskim, teatr Goldoniego, nie tyle różnicujący i indywidualizujący bohaterów, ile raczej malujący atmosferę i środowisko, w których postaci nabierają koloru i wyrazu, a zarazem niejako się rozpliwają²², wydaje się razić ubóstwem psychologicznym. Nie zauważa się wtedy mistrzostwa, z jakim przedstawiony jest w nim "lekki sentymencik" i "komedia miłości". A zatem można by, *toutes proportions gardées*, znaleźć słowa uznania również dla Goldoniego²³,

²⁰ Porównajmy to chociażby ze zdaniem N. S a p e g n o: "la commedia goldoniana mostra la sua stretta parentela con l'opera buffa e con la commedia dell'arte" (op. cit., s. 456).

²¹ T. B o y - Ż e l e ń s k i, op. cit., t. 22, s. 265.

²² N. S a p e g n o, op. cit., s. 457. Samo porównanie z Molierem nawiązywało się zresztą nie tylko Boyowi. Nawet cytowany już tu G. A. Venturi, podkreślając doniosłość dokonanej przez Goldoniego reformy, stwierdza jednak, że "il Goldoni non è così profondo osservatore come il Molière" (G. A. V e n t u r i, op. cit., s. 168).

²³ By nie uciekać się do innych przykładów, zacytujmy samego Boya: "Jest zresztą i inny Goldoni, autor takiej np. misternej błażostki jak *Innamorati*, gdzie bez żadnych akcesoriów zewnętrznych wydobywa znakomity teatr dusz ludzkich" (T. B o y - Ż e l e ń s k i, op. cit., t. 22, s. 265). Nie każde zresztą porównanie z Molierem musi służyć podkreśleniu braków teatru Goldoniego; w *Mirandolinie* widzi Boy nie gorszą, lecz "pogodną i niewinną odmianę Molierowskiej *Calimeny*" (T. B o y - Ż e l e ń s k i, op. cit., t. 23, s. 34). Rzecz w tym jednak, że w Boyowskich recenzjach ze sztuk Goldoniego przeważają zdania wyraźnie negatywne, takie jak wcześniej cytowane.

ale pod warunkiem zmiany, a właściwie poszerzenia perspektywy, z jakiej się go ocenia, a co za tym idzie, głębszej i dokładniejszej analizy niż ta, na jaką pozwalają ramy recenzji. I rzeczywiście, tam, gdzie Boy uznaje za konieczne dogłębniejsze i szersze przedstawienie autora czy konkretnej sztuki, jego recenzje, zarówno pod względem objętości, jak i charakteru, przestają właściwie być recenzjami.

Dzieje się tak np. w przypadku Pirandella, najbardziej chyba znanej i dziś, i w latach dwudziestych postaci dramaturgii włoskiej. W samym *Flircie z Melpomeną* znalazło się pięć poświęconych mu artykułów²⁴, czemu zresztą nie należy się dziwić, skoro właśnie na te lata przypada apogeum sławy Pirandella. Spośród recenzowanych przez Boya sztuk wybrałam dwie, najdokładniej omówione, a zarazem uchodzące za najlepsze i najbardziej charakterystyczne dla twórczości Pirandella: *Sześć postaci w poszukiwaniu autora* i *Henryka IV*. I znów, jak przy omawianiu recenzji ze sztuk Goldoniego, zacząć należy od wprowadzenia, tym razem w treść utworów.

Zacznijmy od *Sześciu postaci*. W fantazji pewnego dramatopisarza zaczyna wyłaniać się dramat dwojga ludzi, którzy byli kiedyś małżeństwem. Ona, kobieta cicha i potulna, odeszła na rozkaz męża, gdy ten spostrzegł, że zakochała się w innym. Z tym innym założyła drugą rodzinę. W kilkanaście lat później najstarsza córka z drugiego małżeństwa, którą bieda po śmierci ojca zmusiła do pracy w domu schadzek, spotyka tam jako potencjalnego klienta swego ojczyzna. Przypadkiem na szczęście zjawia się matka, ale sytuacja, którą zastaje, jest już na tyle niedwuznaczna, że wywołuje głęboki wstrząs w psychice bohaterów. Tak przedstawia się ich dramat, ale autor nie chce go napisać. I oto sześć poczętych w jego fantazji postaci postanawia się zwrócić do kogo innego. Sama sztuka zaczyna się w momencie, gdy bohaterowie pojawiają się w jakimś teatrze i proponują dyrektorowi odegranie ich dramatu. Dyrektor propozycję przyjmuje, ale już w trakcie prób okazuje się, że rzecz jest właściwie nie do zrobienia. Każda z postaci usiłuje zagarnąć jak najwięcej miejsca dla siebie, a konwencja teatralna i prawa rządzące inscenizacją wywołują ich bunt.

²⁴ Są to kolejno recenzje z wystawianych w latach 1923-1931 *Sześciu postaci w poszukiwaniu autora* (t. 20), *Gry i żywej maski (Henryka IV)* (t. 21), *Tak jest, jak się wam wydaje* (t. 22) oraz *Rozkossy uciążliwości* (t. 23).

Również w *Henryku IV* chronologia akcji nie pokrywa się z rzeczywistą kolejnością zdarzeń. Podczas maskarady karnawałowej markiza Spina wybiera kostium Matyldy hrabiny Toskanii, zaś kochający ją do szaleństwa, lecz bez wzajemności hrabia przebiera się za cesarza Henryka IV. Niegroźny z pozoru wypadek, jakiemu ulega, powoduje uraz czaszki i obłąd. Hrabia już nie bierze udziału w maskaradzie, lecz jest Henrykiem IV. Krewni zapewniają stosowną oprawę i dzięki temu trwa dalej przez lata, tyle że już grana na serio, maskarada. Sztuka rozpoczyna się w momencie, gdy na zamku zjawiają się markiza Spina z kochankiem, córką i jej narzeczonym oraz lekarz. Ku ogólnemu - także widzów - zaskoczeniu okazuje się, że Henryk IV wyzdrowiał parę lat temu, ale zdając sobie sprawę, że nie ma po co ani do kogo wracać, zdecydował się ciągnąć swą grę dalej. Spotkanie ze światem rzeczywistym trwa jednak krótko: w trakcie kłótni Henryk IV przebija mieczem kochankę markizy i - teraz już chcąc nie chcąc - musi do końca życia udawać szalonego.

Zrecenzowanie dwóch tego typu co cytowane utworów nie jest z pewnością zadaniem łatwym. O tym, do jakiego stopnia zdawał sobie sprawę z jeżących się przed nim trudności Boy, świadczy chyba najlepiej recenzja z *Sześciu postaci w poszukiwaniu autora*, wystawianych w Krakowie jako pierwsza ze sztuk Pirandella. Ta jedna z najdłuższych Boyowskich recenzji zawdzięcza swe pokaźne rozmiary z jednej strony poprzedzeniu jej streszczeniem kilku najbardziej znanych dramatów włoskiego autora, z drugiej - nader szczegółowej analizie konstrukcji. Słuszność obydwu posunięć nie wymaga chyba uzasadnienia. Orientację w specyfice tego teatru znakomicie ułatwia naszkicowanie problematyki innych utworów Pirandella, a szczegółowa analiza konstrukcji z wyodrębnieniem różnych płaszczyzn, na których rozgrywa się akcja, służyć może za doskonały klucz do odczytania sztuki.

A konstrukcja *Sześciu postaci* nie jest bynajmniej prosta. Nieustannie nakładają się wszak na siebie dwie główne (nie mówiąc już o pozostałych) warstwy dramatu: konflikt między postaciami z jednej strony, dyrektorem i jego zespołem teatralnym z drugiej oraz sam dramat sześciu bohaterów, przy czym, podobnie jak w *Henryku IV* ta druga warstwa ukazuje się stopniowo i w porządku przeciwnym niż rzeczywisty - najpierw poznajemy moment dramatycznego spotkania ojca z pasierbicą, potem historię, która ten moment poprzedziła, by wreszcie w finale dowiedzieć się o śmierci najmłodszej córki i samobójstwie pasierba. Jeśli dodamy, że całe

to opowiadanie rozpisane jest na głosy, które się przekrzykują, zaprzeczają sobie i wprowadzają wbrew regułom chronologii coraz to nowe elementy oraz, że pewne jego fragmenty są powtórzone w wykonaniu aktorów, co z kolei wywołuje nowe komentarze ze strony postaci, to wypadnie tylko zgodzić się z Boyem, że nie lada sztuka wymaga "roztoczenie na scenie z tak niesamowitą siłą tego beładnego widowiska"²⁵. Faktem jest ponadto, że poszczególne postaci sztuk i ich dramaty są na pozór skonstruowane bardzo nierówno i że gdy jedno (choćby ojciec i pasierbica z *Sześciu postaci* czy Henryk IV) sprawiają wrażenie wykonanych w najdrobniejszych szczegółach, inne są ledwie naszkicowane²⁶, ale Boy, jakby przewidując ten zarzut (i tu, nawiasem mówiąc, jego interpretacja budowy sztuki pokrywa się w zupełności z tą, jaką dał Pirandello we wstępie do *Sześciu postaci*²⁷) zwraca uwagę, że wrażenie nierównej konstrukcji jest z gruntu błędne. Każda z postaci ma swój własny dramat, tyle że - podobnie jak w życiu - dramat ten może być wyrażony w bardzo różny sposób. Biorąc choćby dla przykładu *Sześć postaci*, pasierbica wykrzyczy go w pełnych nienawiści słowach, ojciec będzie go roztrząsał i analizował na zimno, a wyrostek, nie wypowiadając ani słowa, będzie patrzył na wszystko zrozpaczony, aż w końcu chwyci za pistolet, by odebrać sobie życie. I ten jeden jego gest według Boya świadczy najlepiej o tym, że i on miał swój dramat, tyle że my jako widzowie nie zdążyliśmy, nie mieliśmy okazji go poznać²⁸. Właśnie taka konstrukcja postaci i takie połączenie ich dramatów w jedną całość jest, jak podkreśla Boy, najbardziej zbliżone do rzeczywistości.

Nie brak, jak widać, w Boyowskich recenzjach entuzjastycznych wręcz pochwał pod adresem włoskiego dramaturga. Nowsza krytyka literacka, przy całym uznaniu dla jego wielkości, nie omieszkała podnieść przeciw niemu pewnych zarzutów, wytknąć mu np. "przega-

²⁵ T. B o y - Ż e l e ń s k i, op. cit., t. 20, s. 347.

²⁶ Przyznaje to zresztą sam Pirandello w przedmowie do *Sześciu postaci*: "Podświadomie miałem wrażenie, że trzeba mi ukazać niektóre z nich bardziej opracowane (artystycznie), niektóre mniej, inne zaledwie naszkicowane, jako elementy wydarzenia, które ma być opowiedziane czy przedstawione" (L. P i r a n d e l l o, op. cit., s. 10).

²⁷ Sam B o y przyznaje, że sztuka jest mu znana i ze sceny i z tekstu (T. B o y - Ż e l e ń s k i, op. cit., t. 20, s. 346), nie powinna więc dziwić taka zbieżność interpretacji. Wszystko zdaje się przemawiać za tym, że - idąc niejako w ślady Pirandella - wykorzystał Boy idee zawarte we wspomnianej przedmowie dla ułatwienia widzom odbioru tej skomplikowanej sztuki.

²⁸ T. B o y - Ż e l e ń s k i, op. cit., t. 22, s. 347.

dania" i skłonności do filozofowania²⁹. Cóż, nie da się ukryć, że taka właśnie, a nie inna jest specyfika utworów Pirandella. Nie uszła ona uwagi Boya, tyle że nie ocenił on jej negatywnie, a wręcz przeciwnie. Teatr Pirandella, pełen dramatyzmu, a zdecydowanie bazujący na tekście, jest jego zdaniem "filozoficzny do szpiku kości, a mimo to na wskroś teatralny"³⁰.

Niem mało podobnych, pozornie wewnątrznie sprzecznych lub wręcz paradoksalnych stwierdzeń da się znaleźć w całej psychologiczno-treściowej analizie sztuk Pirandella dokonanej przez Boya i - rzecz najważniejsza - doskonale ujmują one istotę tego teatru, jego rzeczywiście dwoisty charakter. Czyż treść obydwu omawianych utworów nie stanowi najlepszego dowodu, że jest to teatr "fantastyczny, ale logiczny i realistyczny"³¹? A czyż stwierdzenie, że jest "palący i namiętny, ale palący na zimno"³², nie koresponduje ze słowami samego Pirandella, że należy do pisarzy, którzy "nie uznają postaci, przygód czy krajobrazów nie przepojonych, by tak rzec, szczególnym sensem życia i nie nabierających wraz z nim wartości powszechnej; [pisarzy] o nastawieniu raczej filozoficznym"³³? To filozoficzne nastawienie staje się zresztą w pełni zrozumiałe, jeśli weźmie się pod uwagę, że źródłem konfliktu i nieprzewyciężonej samotności bohaterów, jak - idąc za Pirandellem - zgodnie stwierdzają wszyscy krytycy, jest relatywizm naszego świata, wielość i odmienność interpretacji poczynań i charakteru każdego człowieka³⁴. Stąd właśnie bierze się indywidualny dramat wszystkich postaci, ich miotanie się w zaklętym kręgu niezrozumienia i samotności, próby przełamania jej drogą analizy i wy-

²⁹ Przytoczmy opinię I. Siciliano: "Il Pirandello ragiona fino al parossismo e talvolta fino all'esaurimento" (I. S i c i l i a n o, *Il teatro di L. Pirandello ovvero dei fasti dell'artificio*, Torino 1929, s. 33). U S. Guglielmino również co prawda znajdziemy podobne stwierdzenie: "quella caratteristica raziocinante tipica dei personaggi pirandelliani, il loro arrovellarsi a ragionare, a spiegare (dove l'accusa di cerebralità a tanto teatro di Pirandello)". (S. G u g l i e l m i n o, *Guida al novecento*, Milano 1971, s. 184), ale także próbę usprawiedliwienia Pirandella: "il conflitto è tra le diverse interpretazioni della realtà e la commedia non può non assumere spesso l'aspetto di dialogo filosofico" (*ibidem*, s. 185).

³⁰ T. B o y - Ż e l e Ń s k i, *op. cit.*, t. 21, s. 379.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

³³ L. P i r a n d e l l o, *op. cit.*, s. 5.

³⁴ *Ibidem*, s. 9: "każda z [postaci], broniąc się przed oskarżeniami drugiej, wyraża jako swoją namiętność i swoją udrękę to, co przez tyle lat trapiło mój umysł: złudzenie wzajemnego zrozumienia oparte nieuleczalnie na pustej abstrakcji słów".

jaśniania swojego spojrzenia na rzeczywistość³⁵; stąd owe dialogi i monologi nie tylko Boyowi przywodzące na myśl określenia w rodzaju "taniec na granicy jasnowidztwa i obłądu"³⁶ czy porównanie z Hamletem³⁷. A jeszcze bardziej niż *Henryk IV* skomplikowany przypadek *Sześciu postaci* gdzie tragedia tytułowych bohaterów staje się, jak słusznie zauważa Boy, właściwie tylko pretekstem do jeszcze jednego pokazania wyżej już wspomnianych wątków relatywizmu, "rzeczywistości i złudy, «czasu» i współczesności wszechjawisk"³⁸ i do ukazania zarazem mechanizmu twórczości poetyckiej: "nieuniknionego konfliktu między koncepcją poety a prawami rządzącymi teatrem, między prawdą życia a sztuką, niezdolną ogarnąć wszystko"³⁹.

Boyowskie recenzje ze sztuk Pirandella są, jak z tego widac, w pewnym sensie wyjątkowe, i to nie tylko w porównaniu z recenzjami z innych utworów włoskich. Przede wszystkim są jednymi z największych objętościowo i najdokładniejszych spośród wszystkich analiz zebranych we *Flirois z Melpomeną*. Ich długość łatwo oczywiście wytłumaczyć, przynajmniej w znacznym stopniu, rozmiarami, jakie z konieczności przybierać musiała część streszczająca. Również stosunkowo dokładna analiza konstrukcji, zaczerpnięta najprawdopodobniej przynajmniej częściowo od samego Pirandella, mogła wynikać z dobrze pojętego profesjonalnego obowiązku, z chęci przygotowania potencjalnych widzów do odbioru tych niełatwych do oglądania i rozumienia sztuk. Jest jednak oprócz tego wszystkiego w Boyowskich recenzjach doskonałe wyczucie skomplikowanej dramaturgii Pirandella i jeśli nie fascynacja, to przynajmniej entuzjastyczna akceptacja jego twórczości. Jest wreszcie - uwydatnione niejako przez brak analizy typowo włoskich i sycylijskich aspektów jego sztuk⁴⁰ - przeczucie wyjątkowej pozycji Pirandella

³⁵ L. P i r a n d e l l o, *Sei personaggi in cerca d'autore. Enrico IV*, Milano 1980, introduzione a cura di C. Simioni, s. XXX.

³⁶ T. B o y-Ż e l e Ń s k i, *op. cit.*, t. 21, s. 382.

³⁷ *Ibidem*, s. 382. Z krytyki włoskiej zacytujmy dla przykładu S. Guglielmino: "tale condizione [...] di nuovi Amleti in panni borghesi, tipica dei personaggi pirandelliani" (S. G u g l i e l m i n o, *op. cit.*, s. 185) i C. Alvaro: "tutti i personaggi [di Pirandello] hanno in sé qualcosa di Amleto, e tra questi un discendente diretto è il suo Enrico IV" (cyt. w: L. P i r a n d e l l o, *Sei personaggi...*, s. L).

³⁸ T. B o y-Ż e l e Ń s k i, *op. cit.*, t. 20, s. 345.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Jedynym związkiem Pirandella z tradycją włoską, o jakim B o y wspo-

we współczesnym teatrze⁴¹. Wynikałoby z tego, że i w Krakowie, podobnie jak w Europie, doznał Pirandello lepszego przyjęcia niż we Włoszech⁴².

Nie sposób nie dostrzec - choćby na przykładzie tych kilku przedstawionych tu recenzji - trafności Boyowskiej analizy poszczególnych sztuk włoskich dramaturgów. Choć momentami (jak np. w przypadku Goldoniego) zbyt na pozór ostra, pokrywa się ona przecież w zasadniczych zarysach z oceną innych krytyków i historyków literatury, i to zarówno współczesnych Boyowi, jak i piszących w kilkadziesiąt lat po nim. Zacytowałam parę tylko przykładów świadczących o takiej zbieżności sądów, ale dałoby się ich znaleźć znacznie więcej, w każdej właściwie historii dramatu, jaka by nam wpadła w ręce. Nie tylko Boyowi rzucała się w oczy dwoistość teatru Pirandella i nie tylko jemu nasuwało się niekorzystne dla Goldoniego zestawienie z Moliere. Wrażenie ostrości sądów Boya nie wynika zatem z ich bezzasadności, a z dobitnego, często obrazowego i bardzo emocjonalnego sposobu ich wyrażania, ale do tego w końcu będąc "sprawozdawcą teatralnym" na pewno miał prawo.

Choć trafne i błyskotliwe, nie są recenzje tą częścią piarstwa Boya, z powodu której jest on dziś przede wszystkim znany. Recenzje, nawet jeśli dobrze napisane, są tylko recenzjami; ich aktualność przemija stosunkowo szybko, a krępujące niewątpliwie autora ramy i rozmiary, nie pozwalające na pełniejsze przedstawienie poglądów i dogłębniejszą analizę omawianych utworów, nie dają im żadnych szans w zestawieniu nawet ze szkicami krytycznymi. Jakże rzadko zresztą, chcąc dowiedzieć się czegoś o konkretnym dramaturgu, sięga się akurat do recenzji z dawnych inscenizacji jego sztuk. Sądzę mimo to, że krótkie przedstawienie wybranych recenzji ze sztuk włoskich może nie tylko uzupełnić por-

mina, jest "włoski mózgi teatru, improwizujący sobie naprędce komedię *dell'arte*" (T. B o y-Ż e l e Ń s k i, op. cit., t. 20, s. 345); związek, jak widać, dość luźny, a na domiar zamykający nas w kręgu spraw teatru.

⁴¹ "Teatr [to] jeden dziś z najciekawszych", stwierdza B o y w recenzji z *Tak jest, jak się wam wydaje* (T. B o y-Ż e l e Ń s k i, op. cit., t. 22, s. 25).

⁴² D. Mack Smith przypomina w swojej *Storia d'Italia dal 1861 al 1969* (Bari 1972), że Pirandello początkowo przynajmniej był bardziej popularny za granicą niż we Włoszech, a po premierze *Sześciu postaci* wygwizdano go wręcz na ulicy (s. 645). O przyjęciu, jakie zgotowano Pirandellemu w Warszawie, świadczą może liczba 43 przedstawień tej samej sztuki, której polską premiera miała miejsce w Teatrze Małym (T. B o y-Ż e l e Ń s k i, op. cit., t. 21, s. 69).

tret Boya jako krytyka teatralnego oraz ukazać jego stosunek do literatury włoskiej, lecz również rzucić światło na pewne, mniej może skądinąd znane, aspekty jego osobowości i kultury literackiej.

Katedra Filologii Romańskiej
Uniwersytetu Łódzkiego

Izabella Gutewicz

T. BOY-ŻELEŃSKI, CRITIQUE DES DRAMES ITALIENS

Par rapport à la France, l'Italie occupe dans les essais de Boy une place beaucoup plus modeste. En dehors de phrases isolées concernant l'histoire ou l'art d'Italie, le seul ensemble cohérent est constitué par la critique des pièces italiennes jouées sur les scènes polonaises dans les années 20 et 30. Du point de vue formel elles suivent le schéma de la "critique résumante" et se divisent en quatre parties: l'introduction - le résumé de la pièce - l'évaluation de ses valeurs théâtrales - les remarques sur la mise en scène. Les comédies et farces secondaires du XIX^e s., qui prévalent parmi les pièces critiquées, rencontrent l'approbation de Boy, à condition qu'elles soient bien construites. L'élément qui se répète dans toutes ces critiques, c'est l'évaluation des pièces du point de vue "technique" et les remarques ironiques au sujet de "l'âme italienne". Assez discutable est le jugement que donne Boy de l'oeuvre de Goldoni; oeuvre qui, à son avis, n'apporte aucun changement essentiel à la *commedia dell'arte*. Un jugement aussi défavorable résulte surtout de la comparaison avec la comédie de Molière. Pirandello, en revanche, suscite l'admiration de Boy. La construction et la richesse de ses pièces sont en effet très hautement appréciées et l'interprétation de Boy concorde avec les explications de Pirandello lui-même et avec ce qu'en disait la critique italienne de l'époque.