

Sylwia Kucharuk

L'opposizione Pirandelliana Vita-Forma in "Żeglarz" di Jerzy Szaniawski

Lublin Studies in Modern Languages and Literature 32, 41-57

2008

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Sylwia Kucharuk
Maria Curie-Skłodowska University,
Lublin, Poland

L'opposizione Pirandelliana Vita-Forma in *Żeglarz* di Jerzy Szaniawski

La prima rappresentazione di *Żeglarz* ha avuto luogo nel Teatro Nazionale nel 1925 ed ha subito suscitato delle vive discussioni e delle polemiche sul problema della verità e della leggenda. Alcuni critici hanno chiamato Szaniawski propagatore del mito, gli altri hanno presentato un'opinione diversa. Tutti cercavano di capire il messaggio del finale enigmatico dell'opera che anche al giorno d'oggi offre molte possibilità d'interpretazione. Però in questo lavoro voglio allontanarmi dalla problematica morale e sociale che è stata sviluppata dai critici e presentare una nuova interpretazione dell'opera.

I critici hanno già notato che il teatro di Jerzy Szaniawski assomiglia molto a quello di Luigi Pirandello, ma non hanno presentato un'analisi esauriente del problema. Per esempio Jadwiga Jakubowska ha soltanto osservato in *Żeglarz* di Szaniawski il modo pirandelliano di creare il personaggio principale.

Adottato, come da Pirandello, il trucco formale nel disintegrare la personalità umana tra il capitano Nut – l'eroe e Nut – l'attaccabrighe, permette di situare Szmidt – un uomo indulgente verso gli altri.¹

In *Żeglarz* ci sono molti parallelismi con l'opera di Pirandello che non riguardano soltanto il problema della personalità, perciò pare interessante esaminare questa problematica.

È innegabile che il capitano Nut è un personaggio complesso. Secondo una grande parte della società che crede alla leggenda è un eroe. Ha scoperto un'isola deserta ed all'età di venticinque anni è morto a bordo della sua nave che aveva incendiato affinché non cadesse in mano al nemico. Come si addice ad una persona eccezionale era un uomo molto coraggioso, di grande bellezza e che conduceva una vita esemplare.

Conduceva una vita spartana. Il letto duro, un piccolo cuscino di zostera, un pasto modesto due volte al giorno, sei ore di sonno, e oltre a ciò: lavoro, lavoro e lavoro – era il modo di vivere di questo marinaio.²

La leggenda sul capitano Nut ha affascinato molte persone, anche Jan, uno storico che ha deciso di conoscere meglio la storia interessante del capitano. Dopo due anni di studio Jan dichiara coraggiosamente: „Il capitano Nut non è stato un eroe!”³ e presenta i risultati delle sue indagini dalle quali risulta che la leggenda non era basata sui fatti. In realtà il capitano era tarchiato, aveva una grossa pancia, le gambe storte, il naso a patata e faceva abuso di alcool e di stupefacenti.

¹ Jakubowska, J. (1980): *Jerzy Szaniawski*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, s. 73. (tłumaczenie własne) „Stosowany niczym u Pirandella, formalny chwyt rozbicia ludzkiej psychiki między kapitanem Nutem bohaterem a Nutem zabijaką – pozwala umiejscowić pobłażliwego dla bliźnich Szmida”.

² Szaniawski, J. (1988): *Wybór dramatów*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s.111. (tłumaczenie własne) „wiódł żywot iście spartański. Twarde łóżko, mała poduszka z trawy morskiej, skromny posiłek dwa razy dziennie, sześć godzin snu, a poza tym praca, praca i jeszcze raz praca – oto tryb życia tego marynarza.”

³ Ibidem, s.122. (tłumaczenie własne) „Kapitan Nut nie był bohaterem!”

(...) a colazione beveva del whisky, dopo, del cognac e diversi liquori, beveva tutto quello che la madre terra avesse creato di alcolico.⁴

Jan nega l'eroismo di Nut dicendo che il capitano non è morto da eroe anzi ha lasciato in gran fretta la sua nave incendiata inavvertitamente da un marinaio ubriaco.

Tranne queste due immagini del capitano – l'eroe e il cattivo marinaio ne spunta una terza – Paweł Szmidt, l'uomo già settantenne, che è sempre molto rispettato ed apprezzato dai marinai. Uno dei suoi ex-marinai benché molto ubriaco dopo aver riconosciuto il capitano, smaltisce la sbornia, si mette sull'attenti e subito esegue il suo ordine.

Szmidt confessa apertamente a Jan di non aver condotto una vita da eroe anzi di aver avuto un passato piuttosto burrascoso. Ammette anche che la scoperta dell'isola deserta è stato un puro caso. La sincerità e la modestia di Szmidt confonde Jan. Il capitano non si atteggia ad eroe ma non è neanche tanto cattivo come risulta dalle indagini.

Jan. Ma lei non ha nulla dell'eroe. Questo è addirittura irritante! Lei non ha neanche l'aria da bugiardo di mare. Non dà importanza alla sua scoperta⁵.

Per di più Jan inconsapevolmente conferma la veridicità della leggenda. Vedendo una statua di un bel marinaio che è stata fatta secondo la leggenda, lo storico riconosce subito che rappresenta Nut, benché dalle sue indagini risulti che il capitano da giovane fosse un uomo piuttosto brutto. Jan non sa più che cosa sia vero e che cosa sia falso, chi è il capitano Nut: un eroe, un cattivo marinaio o un uomo comune?

Questo problema fa pensare all'opera *Così è (se vi pare)* di Luigi Pirandello.

⁴ Ibidem, s.112. (tłumaczenie własne) „(...) przy śniadaniu pijał whisky, a po śniadaniu koniak i różne nalewki... pił wszystko, co matka ziemia rodzi, a co jest z alkoholem.”

⁵ Ibidem, s.143. (tłumaczenie własne) „Jan. Pan jednak nie ma nic z bohatera. To aż irytujące! Pan nie ma w sobie nawet nic z morskigo łgarza. Bagatelizuje pan swoje odkrycie.”

La società come in *Žeglarz* cerca di conoscere la verità sulla nuova abitante della città. Ciò non è facile perché tutti i documenti d'identità sono stati distrutti durante un incendio ed i parenti la presentano come due persone diverse. Il Signor Ponza dichiara che lei è la sua seconda moglie, invece secondo la Signora Frola sarebbe sua figlia dunque la prima moglie del Signor Ponza. In fine la Signora Ponza è costretta a presentarsi lei stessa alla società incuriosita dalla sua persona.

Il Prefetto (commosso) Vorremmo però che lei ci dicesse –

Signora Ponza. (con un parlare lento e spiccato).– che cosa? la verità? è solo questa: che io sono, sí, la figlia della signora Frola–

Tutti (con un sospiro di soddisfazione). – ah!

Signora Ponza (subito c.s.).– e la seconda moglie del signor Ponza – (...) e per me nessuna! nessuna!

Il Prefetto. Ah, no, per sé, lei, signora: sarà l'una o l'altra!

Signora Ponza. Nossignori. Per me, io sono colei che mi si crede.⁶

La sua risposta appare assurda, ma non per chi conosce l'idea pirandelliana. Rispettando i sentimenti degli altri ed accettando „la verità” della Signora Frola e quella di suo marito, la Signora Ponza è diventata nel contempo la seconda moglie del Signor Ponza e la figlia della Signora Frola ed ha rinunciato alla sua propria personalità. Perché come dice Laudisi – porta parola dell'autore – rivolgendosi ad una delle rappresentanti della società: bisogna rispettare „ciò che vedono e toccano gli altri, anche se sia il contrario di ciò che vede e tocca lei”.⁷

La relatività della verità risulta dall'idea che non è possibile definire una persona perché viene giudicata differientemente da ogni uomo che incontra. Per ciascuno diviene qualcun'altro. In conseguenza non è „uno” ma „centomila” vuol dire un numero infinito di persone.

Cecè. (...) non è uno strazio pensare che tu vivi sparpagliato in centomila? In centomila che ti conoscono e che tu non conosci? (...) Perché mi ammetterai che

⁶ Pirandello, L. (1958): *Maschere nude* vol. I. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, s.1077.

⁷ *Ibidem*, s.1018.

noi non siamo mica sempre gli stessi! Secondo gli umori, secondo i momenti, secondo le relazioni, ora siamo d'un modo, ora d'un altro; allegri con uno, tristi con un altro; seri con questo, burloni con quello...⁸

A. Baldovino de *Il piacere dell'onestà* illustra così questo problema:

Baldovino. (...) noi ci costruiamo. Mi spiego. Io entro qua, e divento subito, di fronte a lei, quello che devo essere, quello che posso essere – mi costruisco – cioè, me le presento in una forma adatta alla relazione che debbo contrarre con lei. E lo stesso fa di sé anche lei che mi riceve.⁹

Questo problema è molto più complesso perché cambiamo anche col passar del tempo, di questo ne parla un altro protagonista pirandelliano citato da M. Doisy:

Forse, insinua Gengé, lei riconosce adesso che un momento fa lei è stato un altro... Ma sì, ci pensi su, un momento prima che fosse successo il fatto che le preoccupa, lei era non soltanto un altro, ma centomila altri... e non è il caso di esserne sorpreso. Lei è sicuro che domani sarà quello che lei dichiara che sia oggi? La verità è questo: ci sono le interpretazioni. Oggi lei si fissa in una forma, domani si fisserà in un'altra.¹⁰

Szaniawski in *Żeglarz* come Pirandello dimostra che non si può definire il capitano Nut in modo univoco, perché lui non è „una” ma molte persone diverse. Gli altri lo giudicano e interpretano le sue azioni diversamente. Per questo motivo Jan ha spesso cambiato opinione sul capitano. Da bambino era affascinato da un bravo Nut, l'eroe, lo scopritore di un'isola deserta. Sua madre gli parlava di un

⁸ Pirandello, L. (1958): *Maschere nude* vol. II. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, s. 441.

⁹ Pirandello, L. (1958): *Maschere nude* vol. I. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, s. 600.

¹⁰ Doisy, M.(1951): *Etudes Vondel, Ibsen, Pirandello*. Paris: Ed. André Flament, s. 195. (tłumaczenie własne) „Peut-être, insinue Gengé, reconnaissez- vous à présent qu'il y a un instant, vous étiez un autre... Mais oui, pensez-y bien, une minute avant que ne se produise le fait qui vous occupe, vous étiez non seulement un autre, mais cent autres, cent mille autres... Et il n'y a pas lieu d'en être surpris. Etes-vous bien sûr que vous serez demain celui que vous affirmez être aujourd'hui? La vérité est que ce sont là les interprétations. Aujourd' hui, vous vous fixez dans une forme. Demain, vous vous fixerez dans une autre.”

marinaio comune, il cui nome Jan non conosceva, ma che dopo molti anni si è rivelato essere il capitano Nut – suo nonno. Da adulto, dopo aver fatto delle ricerche, viene a sapere che il suo eroe aveva molti vizi. Lo accusa anche di aver trasgredito alla legge. Ma quando lo conosce di persona da anziano Paweł Szmidski capisce che il capitano possiede anche delle virtù.

Nut è giudicato diversamente anche dagli altri: dai cittadini, dalla nonna di Jan, dai marinai, dai bambini. Così sono nate molte immagini del capitano. Nut diventa tante persone quante sono le opinioni su di lui. Ogni opinione è „parzialmente” vera infatti soltanto mettendole tutte insieme, con la coscienza del tempo che passa, si può ricevere un’intera immagine del capitano. Viene da chiedersi che cosa sono queste faccette del capitano, nominate lassù, che soltanto raccolte insieme costituiscono la personalità di Nut? Sono le immagini nate nella coscienza degli altri, la conseguenza del giudizio degli altri. Alla luce dell’arte pirandelliana sono le forme del capitano imposte dalla società.

Secondo Halina Sawecka „giudicare significa condannare a morte, chiudere l’individuo in una forma, fare della persona che è sempre mobile, che cambia eternamente, un personaggio statico, proprio una statua.”¹¹

È stato Tilgher il primo critico a notare il problema della forma nell’opera di Pirandello. Secondo lui „tutto il mondo pirandelliano faceva centro intorno a una visione della Vita come forza travagliata da un’ interna antinomia per la quale la Vita è, insieme, necessitata a darsi forma e, per uguale necessità, non può consistere in nessuna forma, ma deve passare di forma in forma. È la famosa, o famigerata, antitesi di Vita e Forma, problema centrale dell’arte pirandelliana”.¹²

¹¹ Sawecka, H. (1980): *Structures pirandelliennes dans le théâtre français 1920-1950*. Lublin: UMCS, s.132 (tłumaczenie własne) „Car juger, c’est condamner à mort, enfermer un individu dans une forme, faire de la personne qu’il est, toujours mouvante, en perpétuel devenir, un personnage statique, une statue précisément.”

¹² Sciascia, L. (1968): *Pirandello e la Sicilia*. Caltanissetta/ Roma: Salvatore Sciascia Editore, s. 95.

Diana e la Tuda di Pirandello illustra espressamente la definizione di Tilgher. Sirio Dossi lavora sulla statua della dea Diana. La bella Tuda gli serve da modella. Lo scultore vuole immortalare la sua bellezza, ciò non è facile perché Tuda è piena di vita e cambia continuamente.

Giuncano. Fanne ora una statua! Tutta un fremito continuo di vita: ogni attimo un'altra!

Sirio. Già! E se non la fermi in un gesto in cui consista, che è? Nulla.

Tuda. Come, come? Io, nulla!.

Giuncano. Vita! vita!

Sirio. – che passa –

Giuncano.– appunto! –

Sirio.– oggi non piú quella di jeri, domani non piú questa d'oggi: ogni attimo un'altra: tante! Io la faccio una: quella (indica di là, la statua) per sempre!¹³

Creare una statua significa chiudere la vita nella forma ciò sottolinea Giuncano, un altro scultore che per questo motivo ha rinunciato a fare il suo mestiere.

Giuncano. – ebbene: quando riesci a imprimere in quella creta la tua immagine, la vita che moveva le tue dita e quella creta, la vita di quell'immagine ti resta lí davanti sospesa, senza piú movimento: atteggiata. (...) vivere vuol dire morire ogni momento, mutare ogni momento, e quella non muore e non si muta piú! Morta per sempre là, in un atto di vita. La vita gliela dai tu, se la guardi un momento. Io non posso piú guardarle; ne ho orrore. Ah, grazie, immortale così!¹⁴

Tuda non vuole essere ridotta alla forma di Diana perciò fa notare la sua vitalità e la corporeità a Sirio.

Tuda (quasi cantando e ballando). Viva: occhi bocca braccia dita gambe – guarda – le muovo, le muovo – e questa è carna, senti: calda!¹⁵

Ma alla fine permette di chiuderla nella forma:

Tuda. (...) Non senti che sto morendo per te? Prendimi, prendimi, prendi la vita che mi resta, e chiudimi là nella tua statua! (...) Che vi muoja dentro! Se non mi vuoi far vivere!¹⁶

¹³ Pirandello, L. (1958): *Maschere nude vol. I*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, s. 388.

¹⁴ *Ibidem*, s.389.

¹⁵ *Ibidem*, s.389.

L'opposizione tra la Vita e la Forma è rappresentata tramite il contrasto tra Tuda e Diana. La statua è morta, fredda, immortalata in una posa che non cambia più. Tuda è viva, cambia sempre, è piena di calore e di vitalità.

Tuda. (...) carezza sul volto la prima statua presso la tenda e le dice:) Tu non hai fame; io sì, e mangio!¹⁷

Un altro personaggio pirandelliano che deve affrontare il problema della forma nella sua vita è il personaggio principale di *Quando si è qualcuno*, che Pirandello ha nominato significativamente *** (Qualcuno). È un famoso scrittore cinquantenne, che soffre molto a causa della sua fama. Ha creato qualche opera notevole ed è diventato QUALCUNO, ma lui preferirebbe essere NESSUNO, essere ***, senza nome.

Pietro. Ah, t'assicuro che se io fossi famoso...

***. Vorrei vederti! Con tanti specchi davanti, quanti sono gli occhi che ti stanno a guardare. Passa il grand'uomo: e ti fissano – irrigiditi – e ti irrigidiscono – richiamandoti alla tua “celebrità” – STATUA. (...) – non puoi essere un pover'uomo – sei un grand'uomo!¹⁸

Per *** essere famoso è pesante non perché è una persona pubblica e viene riconosciuto in ogni luogo, ma perché lui non può permettersi un momento di debolezza, un cambiamento del suo atteggiamento o la sua posizione presentata nella sua opera. Gli altri, il suo pubblico, l'osservano attentamente. Perciò *** non può creare una nuova opera differente da quella già creata. Per lui questo significa una morte da artista.

***. (...) Tutto fissato, ti dico. – Perché io ormai non debbo più pensare altro – immaginare altro – sentire altro.– Che! – Ho pensato quello che ho pensato (secondo loro) e basta! – Non s'ammettono di me più altre immagini. – Ho espresso quello che ho sentito – e lí – fermo lí – non posso più essere diverso – guai se lo tento – non mi riconoscono più – io non devo più muovermi dal

¹⁶ Ibidem, s.442.

¹⁷ Ibidem, s.381.

¹⁸ Pirandello, L. (1958): *Maschere nude* vol. II. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, s. 983.

concetto preciso, determinato in ogni minima parte, che si son fatto di me: là, quello, immobile, per sempre!

Pietro. Morto!¹⁹

*** presenta in un modo significativo come nasce una leggenda o fama, che ha contribuito a chiuderlo nella forma della quale è diventato schiavo.

***. (...) – basta che rispondano all'appello e si presentino puntuali a quella data fissa per compiere il loro atto memorabile – 12 aprile 1426 – 15 ottobre 1571 – che sa di dove vengono – che hanno fatto prima – che faranno dopo, se in quell'atto non saranno morti – nessuno ne sa più nulla!²⁰

Per il Padre di *Sei personaggi in cerca d'autore* quest' „atto memorabile” che ha pesato sulla sua esistenza ed in conseguenza della quale è stato fissato in una forma, è stato un incontro con la Figliastra nella casa di tolleranza dalla Signora Pace. Da quel momento la Figliastra lo percepisce come un uomo dissoluto cioè a lui pare un'ingiustizia.

Il Padre. Ce n'accorgiamo bene, quando in qualcuno dei nostri atti, per un caso sciaguratissimo, restiamo all'improvviso come agganciati e sospesi: ci accorgiamo, voglio dire, di non esser tutti in quell'atto, e che dunque una atroce ingiustizia sarebbe giudicarci da quello solo, tenerci agganciati e sospesi, alla gogna, per una intera esistenza, come se questa fosse assommata tutta in quell'atto! Ora lei intende la perfidia di questa ragazza? M'ha sorpreso in un luogo, in un atto, dove e come non doveva conoscermi, come io potevo essere per lei; e vuol dare una realtà, quale io non potevo mai aspettarmi che dovessi assumere per lei, in un momento fugace, vergognoso, dalla mia vita!²¹

Il Padre cerca di lottare contro la forma imposta dalla Figliastra che ha immortalato per sempre un attimo della sua vita.

Il Padre (solenne). Il momento eterno, com'io le ho detto, signore! Lei (indicherà la Figliastra) è qui per cogliermi, fissarmi, tenermi agganciato e sospeso in eterno, alla gogna, in quel solo momento fuggevole e vergognoso della mia vita.²²

¹⁹ Ibidem, s.984-95.

²⁰ Ibidem, s. 985.

²¹ Pirandello, L. (1958): *Maschere nude* vol. I. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, s. 72-73.

²² Ibidem, s. 99.

Anche *** vuole combattere la forma. Per questo crea la poesia che potrebbe comprometterlo come scrittore. Ma il suo entourage non gliela permette di pubblicare.

Giaffredi. Quel suo nuovo libro (...) è stato letto, vagliato, esaminato parola per parola da tutti i suoi amici e ammiratori più fedeli e affezionati, che sono una schiera – e tutti l’hanno giudicato –

Pietro. – infetto, contagiato dalla nuova ispirazione giovanile di Délago – e allora défendu (...).²³

Suddetta citazione dimostra come la società limita la libertà di ***. Tempo fa giudicando la sua opera ci ha imposto una significazione, oggi non permette a *** di cambiare niente nella sua tecnica di scrittura. Un certo periodo dell’attività artistica di *** è diventato „un momento eterno”, perché è stata giudicata tipica per la sua intera carriera letteraria. Per lui le idee presentate nella sua opera sono soltanto una parte di quello che vuole esprimere, per gli altri sono già tutto quello che lui potrebbe dire.

Per il suo pubblico e per i suoi „amici” l’idea di pubblicare un nuovo libro è un capriccio che potrebbe rovinare la sua carriera e la sua fama. Perciò si sentono obbligati di fare tutto il possibile affinché lui non realizzi il suo scopo e in cambio gli propongono il titolo di conte.

Giaffredi. Sissignore, glielo proibiamo noi, e lecitamente, per il rispetto che abbiamo di lui e del suo nome. (...) Perché Egli non può perdere la testa nel momento stesso che sta per essere incoronata. (...) d’una vera corona nobiliare, che il Paese gli offrirà in riconoscimento della sua gloria nazionale. Corona di conte.²⁴

Trovandosi sotto la pressione dell’opinione pubblica *** rinuncia alla pubblicazione e permette di fissarlo nella forma che il finale dell’opera presenta in modo simbolico. Durante una cerimonia ufficiale *** riceve gli onori da parte della società e si trasforma in statua.

²³ Pirandello, L. (1958): *Maschere nude* vol. II. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, s. 999.

²⁴ Ibidem, s. 998.

È sorprendente come *Żeglarz* rassomigli all'opera pirandelliana. Prima di tutto le opere nominate illustrano come nasce la forma e dimostrano il suo impatto distruttivo sulla personalità dei protagonisti come la conseguenza del giudizio della società.

Nut, come *** ha capito che non può mostrare agli altri un'altra sua immagine, che loro vorrebbero vedere, un altro capitano Nut, che secondo loro è già morto da eroe. Perciò cambia il nome, si presenta come Paweł Szmidt e rimane morto tra i vivi tenendo a non essere riconosciuto.

Alla domanda di Jan perché non profitta della ricchezza legata alla scoperta dell'isola Szmidt risponde: „perché allora dovresti dimostrare che sono il capitano Nut, che sono vivo... Io voglio adesso essere Szmidt. Paweł Szmidt.”²⁵

Questa risposta assomiglia a quella data dalla Signora Ponza. Per sé stesso Nut è diventato NESSUNO. Ha rinunciato alla propria personalità, alla fama, alla ricchezza perché vuole che la leggenda tanto amata dalla gente e soprattutto dai bambini, sopravviva e nutra i loro cuori di speranza e di orgoglio.

Il momento della nascita della leggenda sul marinaio che ha scoperto un'isola deserta e che non ha abbandonato la nave che affondava, è stato per il capitano il suo „momento eterno”, „un atto memorabile”. Così come le opere di *** sono state giudicate eccezionali dal pubblico, così gli atti del capitano sono stati giudicati eroici e niente può cambiarlo, neanche i fatti rivelati da Jan. Così tramite la leggenda, il capitano è stato fissato nella forma di eroe.

Le autorità della città come in *Quando si è qualcuno* appoggiano la leggenda, cercano anche di montare i pezzi da museo per far credere alla gente che esistono i documenti che provano la veridicità del mito.

Ammiraglio. Non possiamo fare a meno dei ricordi del capitano Nut. Ho anche dato l'annuncio: Si cerca dei ricordi del capitano Nut. (...) Un falegname mi ha portato un tavolo zoppo e dice che è il tavolo del capitano Nut. Il tavolo mi è

²⁵ Szaniawski, J. (1988): *Wybór dramatów*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, s.144. (tłumaczenie własne) „Szmidt. Wówczas musiałbym sam wykazać, że jestem kapitanem Nutem, że żyję... Ja chcę być teraz Szmidtem. Pawłem Szmidtem.”

sembrato troppo rapidamente arcaizzato. I bucherelli rodano dai vermi, mi sembrano perforate con il succhiello. (...) quando l'ho chiesto se poteva provare che fosse veramente il tavolo del capitano mi ha risposto: E lei può provare che non sia il tavolo del capitano? (...) che fare? Ho preso il tavolo.²⁶

Benché le autorità sappiano che la leggenda è falsa, tengono molto a che la gente non conosca la verità. Per questo motivo cercano di corrompere Jan perché lui non renda noto i risultati delle sue ricerche durante la cerimonia ufficiale che commemorerebbe l'anniversario della morte eroica del capitano. Però Jan respinge l'offerta di una carriera brillante e la possibilità di arricchirsi facilmente perché è onesto e vuole compiere il suo dovere da storico cioè rivelare la vera storia sul capitano. Ma Jan non si accorge neanche del fatto che la sua versione dei fatti è soltanto un'altra interpretazione della storia.

Per provare che Nut non era un esempio di virtù lo storico si riferisce alla lettera scritta dal capitano.

Ho ricevuto un ordine di partire immediatamente. Non posso vederti. Comportati bene, se no, mi conosci, ti picchio di santa ragione. Ti bacio e arrivederci.²⁷

Szmidt si difende dal giudicarlo in base a una lettera.

Szmidt. Mio caro, non sono belle lettere a dimostrare un bell'amore. Dimmi, hai sentito qualcosa di male su di me nei racconti di tua madre?

Jan. No.²⁸

²⁶ Ibidem, s.102-103. (tłumaczenie własne) „Admirał. No, nie możemy obejść się bez pamiątek po kapitanie Nucie. Dałem nawet ogłoszenie: Poszukuje się pamiątek po kapitanie Nucie... (...) Pewien stolarz przyniósł mi kulawy stolik i powiada, że to jest stolik kapitana Nuta. Wydało mi się, że stolik jest zbyt pośpiesznie archaizowany. Dziurki, które toczą robaki, były, zdaje się, wywiercone świdierkiem. (...) kiedy powiadam do niego, jaki ma on dowód, że to jest stolik kapitana Nuta, on pyta mnie: A jaki pan ma dowód, że to nie jest stolik kapitana Nuta? (...) Cóż było robić wziąłem stolik.”

²⁷ Ibidem, s.115. (tłumaczenie własne) „Dostałem rozkaz natychmiastowego wyjazdu. Nie zobaczę się z tobą. Sprawuj się dobrze, bo gdybym po przyjeździe zastał coś nie w porządku, to znasz mnie: kości połamię. Całuję cię i do widzenia.”

²⁸ Ibidem, s.141- 42. (tłumaczenie własne) „Szmidt. Mój kochany, nie piękne listy mówią o pięknej miłości. Powiedz mi, czy słyszałeś o mnie coś złego w opowiadaniach twojej matki?

Jan: Nie.”

Jan dà anche una grande importanza al fatto che il capitano è fuggito dalla nave incendiata benché più avanti riconosca che se fosse stato al suo posto probabilmente avrebbe farebbe lo stesso.

Jan presenta un giudizio sfavorevole sulle azioni del capitano benché sembrino tipiche di ogni marinaio, ogni uomo comune. Jan non avvede neanche che nonostante tutto Szmidt spiccava sugli altri marinai per il coraggio, la sincerità, la generosità. In questo Jan assomiglia alla Figliastra dei *Sei personaggi*. Interpretando le azioni del capitano in un modo sfavorevole libera il capitano dalla forma dell'eroe ma simultaneamente lo fissa in un'altra, quella dell'alcolizzato e vigliacco. Perciò Szmidt si oppone all'opinione di Jan. Il fatto che abbia scoperto un'isola non significa che fosse un eroe, lo ammette sinceramente, ma non vuole neppure essere dannato perché contrabbandava l'alcol e perché è sopravvissuto all'incendio della nave.

Per fortuna Jan dopo aver conosciuto Szmidt di persona riesce a vedere quanto il suo accanimento da storico non gli avesse permesso di vedere la franchezza e il rispetto per i sentimenti degli altri che hanno guidato Nut nella vita.

Tutti gli eventi in *Žeglaz* si svolgono sullo sfondo della statua del capitano la quale è presente dall'inizio dell'opera e che viene inaugurata al finale dell'opera durante una cerimonia ufficiale. Si può dunque affermare che la statua è simbolo non della leggenda ma del meccanismo di fissare nella forma e riconoscere l'opposizione tra la Vita e la Forma come la problematica essenziale di *Žeglaz*.

Il dramma dei protagonisti pirandelliani consiste nel fatto che sono condannati ad essere chiusi nella forma e il più spesso non hanno la possibilità di recuperare la vita. Però ci sono alcune eccezioni.

Il vero padre di Palma, protagonista di *Tutto per bene*, è il senatore Salvo Manfroni. Questo fatto è noto a tutti tranne a Martino Lori, che ritiene Palma sua figlia e l'ama molto. Per l'amore per Palma, Lori sopporta l'umiliazione e disprezzo degli altri anche di sua figlia. Tutti credono che Lori conosca la verità e solo per mantenere le apparenze e a scopo di lucro fa finta di esser un padre esemplare ed ogni giorno va sulla tomba di sua moglie. In realtà Lori soffre molto dopo la sua

morte e con pazienza ma anche con gran dolore sopporta il fatto che il senatore Manfroni lo „sostituisce” – a parere di Lori – nel ruolo di padre. Ma crede che grazie alla protezione di Manfroni, un personaggio influente, Palma riceva più di quanto Lori potrebbe offrirle. Perciò permette agli altri di allontanarlo dalla vita di sua figlia e di esser trattato da intruso. Non appena Palma apprende che lui non sapeva di essere suo padre, apprezza il suo sacrificio e il dolore che sopportava affinché lei fosse felice e comincia ad amarlo veramente da figlia.

Angelo Baldovino, il personaggio de *Il piacere dell'onestà*, viene chiesto di salvare l'onore di una ragazza che è incinta di un uomo sposato. Baldovino diventa marito di Agata e dà il nome a suo figlio. Per salvare le apparenze Baldovino, che fino a questo momento era un imbrogliatore, deve far finta di essere un uomo perbene e di amare Agata e suo figlio. Però le apparenze diventano la verità perché Baldovino si innamora di Agata e anche lei comincia ad amarlo. Gilbert Bosetti riassume il problema con notevole abilità:

Le apparenze hanno un altro potere, più profondo, nel campo dell'amore: continuando a sembrare il padre ed a recitare la sua parte con cuore, Lori è riuscito in fine ad essere considerato da Palma un vero padre ed ad essere amato come tale; recitando a fondo e con cuore la sua parte di marito formale, Baldovino è riuscito a guadagnare l'amore di sua moglie; esigendo che fosse considerato amato, è riuscito ad essere amato. Il che Tilgher chiama in queste due opere il trionfo della forma, è in fondo la possibilità per la forma di recuperare la vita perché il culto delle apparenze finisce col restituire l'essere.²⁹

Alla luce di queste constatazioni si può ammettere che il finale simbolico dell'opera di Szaniawski non deve essere interpretato come

²⁹ Bosetti, G. (1971): *Pirandello*. Paris/Montréal: Bordas, s. 213. (tłumaczenie własne) „Le paraître a un autre pouvoir plus profond dans le domaine de l'amour; en continuant à paraître le père et à jouer son rôle avec cœur, Lori finit par être considéré par Palma comme un vrai père et à être aimé comme tel; en jouant à fond et avec cœur son rôle de mari de pure forme, Baldovino, dans *La volupté l'honneur* réussit à gagner l'amour de sa femme; en exigeant de paraître aimé, il finit par être aimé. Ce que Tilgher appelle dans ces deux pièces le triomphe de la forme, c'est au fond la possibilité pour la forme de récupérer la vie car le culte de l'apparence finit par redonner l'être.”

il trionfo della leggenda. L'autore dimostra col personaggio di Jan come, grazie alla sincerità ed alla veridicità dei sentimenti, le apparenze diventano la verità, come la Vita vince la Forma. Jan non rivela ai cittadini i risultati delle sue ricerche perché non vuole deludere coloro che credono alla leggenda soprattutto i bambini per i quali il capitano era un'autorità ed un uomo esemplare. Riconosce anche che Szmidt ha molte qualità e nonostante non fosse stato un eroe, Jan apprezza il fatto che il capitano tiene al bene degli altri. Nut ha rinunciato alla fama ed alla ricchezza per diventare un uomo come gli altri, perché la leggenda non fosse compromessa e per non deludere la gente che ci credeva. Nel finale dell'opera il monumento viene eretto non soltanto al capitano Nut – eroe, ma anche a Szmidt che era un personaggio fuori del comune. Si può dare ragione a Tadeusz Peiper che dice che „da anziano, Szmidt è la continuazione del capitano Nut. Chi pensa, parla e agisce in questo modo è un grand'uomo ed era un grand'uomo”.³⁰

Nonostante la leggenda sia falsa, agli occhi di Jan, Szmidt merita di essere ammirato per le sue virtù. Szmidt è diventato per lui un eroe perciò lo storico rende omaggio al capitano nel finale dell'opera.

In questo lavoro ho cercato di provare l'assomiglianza di *Żeglarz* all'opera di Pirandello. Questi parallelismi esistono su diversi piani. Il concetto del personaggio sottoposto al giudizio degli altri ci ha introdotti alla problematica della relatività della verità ed in seguito all'impossibilità di definire una persona in modo univoco. Questo problema è legato con l'opposizione tra la Vita e la Forma, nella quale viene fissato il protagonista.

Però la forma si può trasformare in Vita grazie alla sincerità e la veridicità dei sentimenti. Tutto questo fa parte dell'idea pirandelliana, della filosofia del autore siciliano che viene chiamata il pirandellismo.

³⁰ Natanson, W. (1971): *Świat Jerzego Szaniawskiego*. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie, s.149. (tłumaczenie własne) „Jako starzec jest Nut – dalszym ciągiem kapitana Nuta. Kto tak myśli, mówi i działa, ma w sobie wielkość i miał w sobie wielkość.”

Siccome tutti questi elementi sono presenti in *Żeglarz* di Szaniawski pare giustificato chiamarla „pirandelliana” che non toglie la grandezza a Szaniawski anzi sottolinea il valore della sua opera. Siccome non si può provare l’influenza letteraria tra i due autori mi limito a constatare che *Żeglarz* è un’opera originale di grande valore, nella quale si può ritrovare il genio di un altro grande drammaturgo – Luigi Pirandello.

Bibliografia

Opere.

- Pirandello L. (1958): *Maschere nude* vol. I. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.
- Pirandello L. (1958): *Maschere nude* vol. II. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.
- Szaniawski J. (1988): *Wybór dramatów*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Studi.
- Balicki S.W. (1946): *Legandy? – dobrze, ale o prawdzie*. „Dziennik Polski” 1946, nr 290.
- Bosetti G. (1971): *Pirandello*. Paris/Montréal: Bordas.
- Cantoro U. (1954): *Luigi Pirandello e il problema della personalità*. Bologna: Nicola Ugo Gallo.
- Drewnowski T. (1969): *Murzyn – Żeglarz – Profesor Tutka* [w:] *Krytyka i giełda: szkice literackie*, Warszawa: Czytelnik.
- Doisy M. (1951): *Etudes Vondel, Ibsen, Pirandello*. Paris: Ed. André Flament.
- Eustachiewicz L.: *Twórczość dramatyczna Jerzego Szaniawskiego*, „Ruch Literacki” 1960, nr 1-2, s. 65-72.
- Guglielminetti M. (2006): *Pirandello*. Roma: Salerno Editrice.
- Jakubowska J. (1980): *Jerzy Szaniawski*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- Livio G. (1976): *Il teatro in rivolta: futurismo, grottesco. Pirandello e pirandellismo*. Milano: Mursia.
- Nastulanka K. (1973): *Jerzy Szaniawski*. Warszawa: Państwowy Instytut Naukowy.
- Natanson W. (1971): *Świat Jerzego Szaniawskiego*. Łódź: Wydawnictwo Łódzkie.
- Sawecka H. (1980): *Structures pirandelliennes dans le théâtre français 1920-1950*. Lublin: UMCS.
- Sciascia L. (1953): *Pirandello e il pirandellismo*. Caltanissetta: S. Sciascia.
- Sciascia L. (1968): *Pirandello e la Sicilia*. Caltanissetta/Roma: Salvatore Sciascia Editore.

Weiss A. (1965): *Le théâtre de Luigi Pirandello dans le mouvement dramatique contemporain*. Paris: Librairie 73.

Wirth A.: *O prawach mitu*, „Nowa Kultura” 1955, nr 26, s. 6.

Wyka K.: *Na temat Żeglarza*, „Listy z Teatru” 1946, nr 5, s. 1.

Żeleński-Boy T.: *Szaniawski „Żeglarz”*, „Kurier Poranny” 1925, nr 308, s. 5.