

G. BAUŽYTE

L. PIRANDELO DRAMŲ FILOSOFINĖS IR ESTETINĖS PROBLEMOS

Italų dramaturgas, romanų autorius ir novelistas Luidžis Pirandelas (Luigi Pirandello, 1867—1936)¹ savo veikaluose sprendžia svarbias XX a. filosofines ir psichologines problemas, atsispindėjusias froidistų ir egzistencialistų² teorijose. Pastaruoju metu šio įdomaus ir sudėtingo menininko kūrybiniam palikimui skiriama nemaža dėmesio tiek Vakaruose, tiek ir mūsų šalyje. Tarybinėje mokslinėje spaudoje pasirodę straipsniai analizuoja L. Pirandelo novelių ir romanų problematiką, tuo tarpu jo dramaturgija apžvelgiama tik jo dramų rinkinių įžangose³. Mūsų tikslas — panagrinėti, kaip L. Pirandelo dramaturgijoje atsispindi jo pagrindiniai filosofiniai ir estetiniai principai. Dramos žanro specifika įgalina autorių reikšti savo idėjas koncentruota forma, be aprašymų, kurių paprastai sunku išvengti prozos veikaluose. Dramose autorius neaprašinėja išorinių įvykių, orientuojasi į vidinį gyvenimą.

„Jau pačiuose pirmuosiuose mano kūriniuose,— sako L. Pirandelas,— iškilo problemos, kurios vėliau buvo plačiau išvystytos romane „Vienas, nė vieno ir šimtas tūkstančių“ ir komedijose. Tai man priklausančios problemos, jos gimė betarpiškai mano mintyje. Tikrai vėliau, kada pasirodė mano dramų veikalai, imta kalbėti, kad tai — epochos problemos, kad ir kiti tuo pat metu kankinasi, jas spręsdami. O aš iki šiol dar nežinau

¹ Lietuvių kalba yra išleistas jo romanas „Velionis Matija Paskalis“ (1969 m.) ir novelių rinkinys „Juodoji skraistė“ (1961 m.).

² Apie L. Pirandelo filosofinių pažiūrų ryšį su egzistencializmu žr. *F. Rauhut, Der Junge Pirandello oder das Werden eines existentiellen Geistes, München, 1964.*

³ Б. Х. Реузов, Роман Луиджи Пиранделло «Покойный Маттия Паскаль». — Кн.: Из истории западноевропейских литератур, Л., 1970; И. Володина, У истоков юморизма Луиджи Пиранделло, — Известия АН СССР, серия литературы и языка, 1968, т. XXVII, вып. 4; И. Володина, Проблема личности в ранних новеллах Л. Пиранделло. — Кн.: Проблема личности в современных зарубежных литературах, Л., 1971; Н. Елина, Итальянский театр XX века и драматургия Л. Пиранделло, — Л. Пиранделло, Пьесы, М., 1960.

Einšteino!"⁴ L. Pirandelo kūrinuose keliamos problemos yra būdingos mūsų amžiui, jos glaudžiai siejasi su Vakarų teorinės minties siekimu išsiaiškinti žmogaus sąmonės procesus, sukeltus naujų visuomeninių ir istorinių sąlygų. L. Pirandelui, menininkui ir mąstytojui, būdinga pesimistinė pasaulėjauta. Nors jo kūrinuose tragiškas herojų likimas siejamas su visuomeninio gyvenimo sąlygomis, išorinis pasaulis nedominoja. Daugiausia dėmesio L. Pirandelas skiria žmogaus psichologijai. Individualios psichologijos analizė jo romanuose, novelėse ir dramose verčia daryti apibendrinančias išvadas apie žmogaus sąmonės nepastovumą, bet kokios tiesos iliuzoriškumą ir sąmonėje gimusių iliuzijų tikroviškumą.

Filosofinėmis ir psichologinėmis problemomis L. Pirandelas domėjosi jau studijuodamas Bonos universitete, kuriame jis klausėsi T. Lipso paskaitų ciklo „Komizmo ir tragizmo estetika“. Šiose paskaitose filosofijos ir estetikos klausimai buvo glaudžiai siejami su psichologija. Nors pirmieji L. Pirandelo kūriniai — romanas „Atstumtoji“ („L'Esclusa“, 1893) ir novelių rinkinys „Meilė be meilės“ („Amori senza amore“, 1894) — buvo sukurti verizmo (artimo prancūzų natūralizmui) įtakoje, jau ir juose (taip pat ano meto teoriniuose straipsniuose) atsispindi polemika su natūralistine fiziologine asmenybės koncepcija. Veristai pagrindinį dėmesį nukreipia į aplinką, formuojančią žmogų, o Pirandelas į pirmą vietą iškelia pačią asmenybę ir stengiasi parodyti, kaip įvairiai tikrovė atsispindi jos sąmonėje. Jis atmeta ir natūralistinės estetikos pagrindą — pozityvizmą. Reikšmingiausias šio laikotarpio L. Pirandelo teorinis straipsnis „Menas ir sąmonė šiandien“ („Arte e coscienza d'oggi“, 1893) parodo ne tik kritinę jo pažiūrą į pozityvizmą, bet ir polinkį reliatyvistiškai spręsti psichologijos klausimus. L. Pirandelas teigia, kad naujų mokslo atradimų epochoje pozityvistinis metodas jau nebegali patenkinti tyrinėtojų. Tačiau, atmesdamas pozityvistinę tikrovės ir žmogaus tyrinėjimo metodą, jis taip pat paneigia ir sąmonės pažintinę galią. Jo nuomone, mes negalime pažinti gyvenimo ir susidaryti jo tikslaus vaizdo, mes galime turėti tik neaiškius ir nepastovius vaizdinius apie jį. Ideologinė krizė atsispindi bendrą sąmonės krizę, sukeliančią asmenybės susiskaidymą ir psichines ligas. „Amžiaus ligos“ priežasčių L. Pirandelas ieško tuometinės Italijos tikrovėje. Mat, pasibaigus nacionalinio išsivadavimo kovai, nusi-vilta tiek Risordžimento idealais, tiek ir nauja valstybine santvarka. Jaunoji karta neturi kuo tikėti, nežino, kokį kelią pasirinkti. Nerasdami at-ramos tikrovėje, kurioje nuolatos vieni idealai keičiami kitais, žmonės užsidaro savyje, kuria savitą iliuzorinį pasaulį. Kiekvienas egzistuoja

⁴ Cituota iš *D. Vittorini, The Drama of Pirandello, New York, 1957, p. 29.*

savyje ir savimi. Taigi L. Pirandelo filosofijoje iškyla nutraukusios ryšius su aplinka vienišos asmenybės problema. Tos asmenybės vidinis pasaulis tampa pagrindiniu L. Pirandelo, menininko, tyrinėjimo objektu. Žmogaus sąmonė L. Pirandelo suvokiama kaip sunkus košmariškas sapnas, pilnas kraupių vaizdų. Nors tuo metu L. Pirandelas dar nežinojo Froido teorijos, tačiau jo išvados apie sąmonę yra artimos psichoanalitikų pažiūroms. Jo manymu, iracionalus sąmonės pradai kur kas labiau lemia žmogaus poelgius, negu sąmonė ir loginis mąstymas.

L. Pirandelo estetinė teorija atitinka jo filosofinį reliatyvizmą ir agnosticizmą. Pagrindiniu meno uždaviniu jis laiko užčiuopti ir užfiksuoti tūkstančius prieštaringų šiuolaikinės sąmonės balsų. Tikrovės nepažinumas skatina menininką parodyti žmogaus dvasinio pasaulio paslaptis. Teoriniame straipsnyje „Jumorizmas“ („Umorismo“, 1908) L. Pirandelas teigia, kad menas turi būti ne gyvenimo kopija, o priemonė atskleisti žmogaus esmę, ją apnuoginti. Apnuoginimo priemonė — jumoras, kurį L. Pirandelas supranta kaip groteską. Dramaturgo tikslas — atskleisti tragiškus konfliktus komiška, paradoksalia forma, vaizduoti žmogaus gyvenimą kaip tragišką bufonadą. Todėl viena pagrindinių L. Pirandelo kūrybos temų — veido ir kaukės tema.

Būdingas L. Pirandelui reliatyvizmas ir agnosticizmas atsispindi jau vienoje jo ankstyvųjų pjesių „Taip yra (jeigu jums taip atrodo)“ [„Cosi e' (se vi pare)“, 1918]. Tai grynai filosofinė drama, kurios siužetas, personažai, situacija ir dialogai padeda išreikšti autoriaus agnostinę idėją: objektyvios tiesos nėra, viskas priklauso nuo individualaus požiūrio, žmogaus sąmonėje susikurto vaizdo. Du pagrindiniai pjesės personažai — sinjora Frola ir jos žentas sinjoras Ponca — gyvena savo iliuzijų pasaulyje. Ponca įsitikinęs, kad moteris, su kuria jis gyvena, yra jo antroji žmona (jam atrodo, kad jo pirmoji žmona mirė), tuo tarpu sinjora Frola įsitikinusi, kad moteris, su kuria Ponca gyvena, yra jos duktė ir pirmoji Poncos žmona. Nenorėdamas atimti iš senosios Frolos vienintelės paguodos — meilės dukrai — žentas palaiko jos iliuziją. Jis gyvena nuošaliame name, leisdamas jai matyti savo įsivaizduojamą dukterį tik iš tolo, susirašinėti laiškais. Žmonės laiko Pončą egoistu ir žiauriu despotu, neleidžiančiu motinai gyventi kartu su savo vienintele dukra. Tuo tarpu sinjora Frola savaip paaikškina jų šeimos paslaptį. Išsiskyrimas su mylima žmona (jos duktė turėjo išvykti gydytis į sanatoriją) sugriovė Poncos vidinę pusiausvyrą. Tą išsiskyrimą galėdamas pateisinti tik jos mirtimi, jis apsilvilo gedulo rūbais ir galutinai patikėjo savo paties susikurta iliuzija. Kai žmona po metų grįžo, jis jos nepripažino. Norėdami priversti Pončą vėl ją priimti į savo namus, giminės ir draugai turėjo suruošti naujas situoktuves. Nuo to laiko Ponca galvoja gyvenęs su savo antrąja

žmona — visai kita moterimi. Bet kitoje scenoje pasirodęs Ponca sugriau-na Frolos interpretaciją. Jis įsitikinęs, kad sinjora Frola pamišo, dukters mirties prislėgta. Neįsivaizduodama gyvenimo be dukters, ji gyvena iliuzija. Tiek žiūrovai, tiek ir kiti pjesės personažai susiduria su dviem skirtingais požiūriais, ir kiekvienas jų yra teisingas. Objektivos tiesos sužinoti neįmanoma, kadangi miestas, kuriame Poncos šeima anksčiau gyveno, sugriautas žemės drebėjimo. Ir netgi tuomet, kai pasirodo sinjora Ponca, tiesa neišaiškėja. Apsidengusi veidą juodu šydu, ji pareiškia: „Aš — sinjoros Frolos duktė... ir antroji sinjoro Poncos žmona. O sau aš esu niekas! Niekas! Ne... Sau aš esu ta, kuria kiekvienas jų mane laiko“⁵. Tiesų yra tiek, kiek žmonių, ir visos jos vienodai tikros arba netikros. Žmonių mėginimą sužinoti objektyvią, nuo sąmonės ir įsivaizdavimo nepriklausomą, tiesą dramaturgas aiškiai ironizuoja. Autoriaus požiūrį išreiškia pjesės personažas Liaudizis, kuris jau pirmajame veiksmo teigia, kad tiesos sužinoti neįmanoma, kad žmonės ir daiktai kinta priklausomai nuo juos suvokiančios ir įvertinančios sąmonės. Kiekvienas dramatos veiksmas baigiasi sarkastišku Liaudizio juoku. Juokiamasi iš miesčionių, kurie negailestingai kapstosi kitų žmonių intymiuose santykiuose, tenkindami savo smalsumą. Tačiau vargu ar dėl tokio L. Pirandelo reliatyvizmo galima jį vadinti nuosekliu subjektyviuoju idealistu, kaip tai daro kai kurie tyrinėtojai. Iliuzijos gimdo žiaurios tiesos baimę. Moraliniai sukrėtimai, tragiški išgyvenimai verčia žmones ieškoti prieglobsčio susikurtų iliuzijų pasaulyje. Bet tai dar nereiškia, kad L. Pirandelas neigia objektyvią tikrovę kaip tokią. Ši tikrovė yra paslėpta, jos neįmanoma pažinti, tačiau ji egzistuoja nepriklausomai nuo žmonių sąmonės. Transformuodamas tikrovę pagal savo sąmonės formą, žmogus vis tiek turi su ja skaitytis. Nepažinus pasaulis dažnai pasirodo stipresnis už iliuziją ir ją sugriaua. Taip gimsta iliuzijos ir tikrovės konfliktas, būdingas L. Pirandelo dramaturgijai ir daugelio kitų XX a. dramaturgų kūrybai. Pjesėje „Gyvenimas, kurį aš tau duodu“ („La vita che ti diedi“, 1924) L. Pirandelas parodo, jog iliuzija negali pakeisti realybės. Čia toliau vystoma dramatos „Taip yra“ idėja. Jeigu pirmojoje dramoje L. Pirandelas akcentuoja tiesos, požiūrio reliatyvumą, tai čia pirmon vieton iskeliamas tikrovės tragizmas (mirtis, uždrausta meilė), verčiąs žmogų ieškoti prieglobsčio iliuzijose, bet kartu negailestingai jas griauančs. Nepaisant visų donos Anos pastangų po sūnaus mirties išsaugoti jį ne tik savo, bet ir jo mylimosios sąmonėje, tiesa įsibrauna į gyvenimą, o jis tolygus mirčiai: „Mes visi vargšai — mirusieji, užsiėmę savo reikalais.

⁵ Л. Пиранделло, *Обнаженные маски*, М.—Л., 1932, стр. 286.

⁶ Ten pat, psl. 202.

Kankintis, guostis, ramintis — tai ir yra mirtis“⁶. Herojų kančia jau ne iliuzorinė, o tikra, išplaukianti iš realaus gyvenimo įvykių.

Tragiški tikrovės momentai paprastai įvedami tam tikrai psichinei herojų reakcijai sukelti. L. Pirandelą pirmiausia domina žmogaus sąmonės procesai, kuriuose savo ruožtu atsispindi iracionali, chaotiška tikrovė. Tačiau mūsų vidinis pasaulis, kaip parodė L. Pirandelas, nėra adekvatus išoriniam; jis egzistuoja tarsi savarankiškai. Užsidaręs savyje, žmogus gali išvengti jį bauginančios tikrovės, bet kartu pasidaro savotiškas beprotis (pavyzdžiui, dramoje „Taip yra“). Patologinius žmogaus psichikos reiškinius L. Pirandelas laiko būdingu nūdienio žmogaus sąmonės bruožu. Domėtis psichikos ir psichologijos problemomis jį vertė ir asmeninio gyvenimo aplinkybės⁷. Remdamasis žymių to meto psichiatrų ir psichologų (A. Binė, Dž. Markezinio) veikalais, L. Pirandelas neigė individo vidinio pasaulio vientisumą: „Mūsų „aš“ tariamoji vienybė yra iš tikrųjų ne kas kita, kaip nepastovus ir kintantis, laikinas įvairių mūsų sąmonės būsenų junginys“. Nuolatinis žmogaus sąmonės judėjimas atitinka amžiną gyvenimo srauto judėjimą. „Gyvenimas — tai begalinis srautas,— sako L. Pirandelas,— kurį mes mėginame sustabdyti ir užfiksuoti tam tikromis nejudriomis formomis mūsų viduje ir mus supančioje išorėje, nes mes patys esame užfiksuotos formos [...]. Sąvokos ir idealai — tos pačios formos, kurių dėka mes stengiamės sustabdyti savyje šį nuolatinį srautą, visi mūsų melagingi įsivaizdavimai, aplinkybės ir būsenos, kuriose mes stengiamės save įtvirtinti“⁸. Taigi L. Pirandelo požiūris į asmenybę irgi yra pagrįstas reliatyvizmo principu. Savo grožiniuose kūriniuose jis parodo nuolatinę sąmonės būsenų kaitą, įgalinančią žmogų apskritai atsisakyti savo asmenybės. Romane „Velionis Matija Paskalis“ mes matome herojų, kuris, pasinaudodamas ypatingų aplinkybių sutapimu, nutraukia ryšius su savo ankstesniu gyvenimu bei savuoju „aš“ ir svetima pavarde pradeda visiškai kito žmogaus gyvenimą. Ši nauja būseną įgalina jį pažvelgti į savo buvusį „aš“ iš kitų pozicijų. Paskutiniajame romane „Vienas, nė vieno, šimtas tūkstančių“ L. Pirandelas parodo gyvenimo užguitą „mažą žmogų“, nuolat besistengiantį pažvelgti į save iš šalies, užfiksuoti vieną iš daugelio savo paties paveikslų ir dėl to pagaliau išeinantį iš proto. Per visą L. Pirandelo kūrybą eina paveikslai „išmintingų pamišėlių“, kurių beprotybė turi filosofinę prasmę. L. Pirandelo herojai — savianalizės maniakai, dvidešimtojo amžiaus hamletai, ieškantys išeities iš juos supančio blogio. Ši savita asmenybės koncep-

⁷ L. Pirandelo žmona sirgo sunkia psichine liga. Stebėdamas jos beprotybę, menininkas priėjo išvadą apie žmogaus vaizdinių iliuzoriškumą, apie įvairų to paties fakto aiškinimą, priklausomai nuo žmogaus sąmonės.

⁸ L. Pirandello, Opere. V. VI, Verona, 1965, p. 151.

cija įkūnyta dramoje „Henrikas IV“ („Enrico IV“, 1922), kuri ypač išgarsino L. Pirandelą kaip dramaturgą. Pagrindinis dramos herojus įsivaizduoja esąs vokiečių imperatorius Henrikas IV, gyvenęs XI amžiuje; jis apsupa save žmonėmis, vilkinčiais viduramžiškais rūbais. Jo beprotybė — tai bėgimas nuo savęs paties ir kitų XX a. inteligentų, ironija ir panieka žlugdančių bet kokį nuoširdumą. Dramos situacija įgalina autorių analizuoti visada jį dominavusius sveiko proto ir beprotybės, iliuzijos ir tikrovės klausimus. Henrikas IV — nepaprastai jautrus ir nuoširdus žmogus. Jo buvę draugai pabrėžia vieną būdingą jo charakterio ypatybę — gebėjimą pažvelgti į save iš šalies, kritiškai vertinti savo poelgius ir jausmus. Dėl to jis itin niekinamas aplinkinių ir mylimos moters. Kai kyla mintis karnavalo metu inscenizuoti Henriko IV dvarą, jis neatsitiktinai imasi imperatoriaus vaidmens: mat, moteris, kurią jis myli, pasirinko rūbus Matildos iš Toskanos, mirtino imperatoriaus priešo. Maskaradas jam tampa tikrove, kurioje atvirai įtvirtinami jau egzistuojantys gyvenime santykiai. Per maskaradą nukritęs nuo arklio, jis savo sąmonėje užfiksuoja šią situaciją ir dvylika metų neturi atminties. Šiuos sudėtingus herojaus psichikos procesus mėgina išaiškinti gydytojas psichiatras. Autorius atvirai ironizuoja jo samprotavimus, parodydamas mėginimų „moksliskai“ ištirti herojaus ligą beprasmiškumą. Dramaturgas siekia ne tiek pačią beprotybę išaiškinti, kiek atskleisti išminties ir beprotybės santykį. Netgi ir po dvylikos metų, atgavęs atmintį, herojus toliau vaidina beprotį. Jis pasirenka būseną, atitinkančią jo maskaradinį vaidmenį. Gyvenimas — tai maskaradas, „kur kiekvienas nešioja kaukę, nesuprasdamas, kad ji ir yra jo tikrasis veidas... Aš sutinku likti bepročiu, rasdamas čia visa paruošta ir pritaikyta ypatingos rūšies malonumams: išgyventi praskaidrėjusia sąmone savo beprotybę ir atkeršyti grubiam akmeniui, sudaužiusiam man galvą! Vienatvė — tokia, kaip ši, pasirodžiusi tokia tuščia ir skurdi, man atvėrus akis, prisipildė grožio ir didybės to tolimo maskarado... , kuris buvo jums, o ne man, vienos dienos pramoga! Aš padariau taip, kad jis taptų ne žaidimu, o realybe, tikros beprotybės realybe...“⁹ Apsimetęs bepročiu, herojus dabar pats turi tikslą pasijuokti iš savo buvusių „draugų“, atkeršyti jiems už savo skriaudą. Jis nužudo savo priešą, nepakenčiamos tikrovės ydų reiškėją.

Henriko IV paveikslas ryškiausiai įkūnija L. Pirandelo požiūrį į savo epochos žmogų, kaip į kenčiančią neurotišką asmenybę. Tos neurozės priežastis — tragiški tikrovės prieštaravimai.

Gyvenimas, kurio esmė, kaip tvirtina L. Pirandelas, yra nuolatinis judėjimas ir kitimas, kiekvienam atskiram asmeniui tampa tam tikra

⁹ Л. Пиранделло, Пьесы, М., 1960, стр. 475—476.

forma. Jis pasidaro tos formos vergu. Individo pastangos sugriauti savo gyvenimo formą iš esmės yra beprasmiškos, nes tenka sukurti naują formą, kuri yra tokia pat siaura ir varžanti. Gyventi visuomenėje be tam tikros išorinės formos neįmanoma, bet dažniausiai ji tiek skiriasi nuo žmogaus vidinės esmės, jog tampa kauke. Tačiau ir žmogaus tikrasis veidas, L. Pirandelo nuomone, nėra vientisas: jame gyvena tarsi tūkstantis esybių, prieštaraujančių viena kitai. Kaukės ir veido tema, dominuojanti L. Pirandelo dramaturgijoje, glaudžiai siejasi su tikrovės ir iliuzijos tema. Ši mintis įdomiai atskleidžiama dramoje „Nuogieji apsirengia“ („Vestire gli ignudi“, 1922), kur kaukė — tai tarsi rūbai, pridengiantys žmogaus nuogumą.

Atskleisdamas veido ir kaukės neatitikimą, dramaturgas remiasi italų *commedia dell'arte* tradicijomis. Pantaloną, mokytą Doktorą, Brigelą ir Arlekiną jis pakeičia savo epochos „kaukėmis“: advokato, jaunuolio, visų gerbiamo šeimos tėvo, motinos ir t. t. Skaitytojas iki tam tikro momento nesuvokia, jog tai, kas parodoma, yra tiktai kaukė, todėl herojaus „apsinuoginimas“ yra aukščiausios įtampos momentas (toks momentas dramoje „Henrikas IV“ yra scena, kurioje paaiškėja, jog herojus tik apsimeta esąs bepročiu).

Ar įmanoma tokia forma, kuri išreikštų tikrąją žmogaus gyvenimo esmę? — tai klausimas, dominantis L. Pirandelą mąstytoją ir L. Pirandelą menininką. Teigdamas, jog meno tikslas — atskleisti gyvenimo esmę, jis meną ir laiko forma, kurioje atsispindi tikrasis žmogaus veidas ir tikri tragiški konfliktai. Savo teatrą L. Pirandelas vadino „veidrodžio teatru“ (*teatro dello specchio*), kadangi jo dėka žmogus susiduria akis į akį su pačiu savimi: „Gyvendamas žmogus pats savęs tarsi nemato. Kai prieš jį pastatome veidrodį, jis būna arba nustebintas, arba nukreipia žvilgsnį, kad savęs nematytų. Žodžiu, jis atsiduria krizės būklėje. Ši krizė ir yra mano teatras“¹⁰. L. Pirandelui menas — tai betarpiškas išgyvenimas, todėl meno kūrinys negali gimti pagal iš anksto apgalvotą kriterijų, bet turi išsilieti tiesiog iš jausmo. Estetikoje, kaip ir filosofijoje, L. Pirandelas pirmenybę teikia intuityviam, nesąmoningam pradui. Bet koks siekimas pajungti meninį vaizdą racionaliai idėjai trikdo jo savitą harmoniją ir pagaliau jį sugriauna. Pagrindiniai L. Pirandelo estetikos principai atsispindi jo garsiojoje dramoje „Šeši personažai ieško autoriaus“ („Sei personaggi in cerca d'autore“, 1921), kurioje dramaturgas aiškiai priešpastato dvi tikroves — meną ir gyvenimą. Siužetą savo dramai L. Pirandelas paėmė iš savo amžininko Luidžio Kapuanos novelės „Pabaiga“, įėjusios į rinkinį „Mažasis Dekameronas“ (*Il Decameroncino*, 1901). L. Ka-

¹⁰ Cituota iš R. Brustein, *The Theatre of Revolt*, London, 1965, p. 119.

puana čia teigia savarankišką meninio paveikslo būtį, kuri tampa realesnė, negu pats gyvenimas. Vienas gydytojas rašo novelę apie dviejų jaunuolių meilę, tačiau niekaip negali jos baigti, kadangi herojus vis nesiryžta pasipiršti savo mylimajai. Gydytojas užrakina novelės rankraštį lagamine, bet jo vaizduotės sukurti personažai pradeda savarankiškai egzistuoti. Jie pasirodo autoriui sapne, žadina jį ir reikalauja užbaigti jų istorijas. Norėdamas atsikratyti persekiojančių paveikslų, gydytojas baigia novelę: herojus miršta nuo pleurito, o jo mylimoji — iš skausmo. Veristui L. Kapuanai tai buvo įdomus psichologinis atvejis, tuo tarpu L. Pirandelas siužetui suteikė estetinę prasmę. Jo drama sukurta „teatro teatre“ principu. Į teatrą, kuriame vyksta kažkokios pjesės repeticija, įsiveržia šeši personažai: Tėvas, Motina, Podukra, Sūnus, Berniukas ir Mergaitė. Tai menininko vaizduotėje gimusios būtybės, nebaigtos pjesės herojai, reikalaujantys, kad jiems būtų leista suvaidinti savo gyvenimą. Pjesėje šie personažai ne vaidina, o tiesiog gyvena savo gyvenimą, o skaitytojui ir scenoje esantiems aktoriams atskleidžiama gili žmogiška tragedija. Tėvas, nešiojęs padoraus vyro kaukę, vos netampa meilužiu savo podukros, kuri priversta pasidavinėti, kad išmaitintų šeimą. Motina tampa savo dukters nuopolio, jaunesnių vaikų mirties liudininke. Pjesė plėtojama dviem linijomis, rodančiomis, kad gyvenimas ir meninė tikrovė skiriasi. Palaipsniui gyvenimiškasis momentas nustumiamas į antrą vietą: aktoriai, scenos darbininkai ir režisierius pasitraukia, užleisdami vietą „personažams“. Jų kančia sukrečia aktorius ir režisierių, anksčiau skeptiškai žiūrėjusius į jų mėginimą „vaidinti“ savo gyvenimą. Meninė tiesa tampa realybe: pasirodo, jog Berniukas ne suvaidino savo mirtį, o iš tikrųjų mirė. Savo estetinius principus L. Pirandelas išdėsto Tėvo lūpomis, kuris teatro direktoriui mėgina išaiškinti meno ir tikrovės skirtumą: „[...] personažas visada turi savitą gyvenimą, tik jam vienam būdingus bruožus... Personažas visada yra „kažkas“. Tuo tarpu žmogus — dažnai gali būti „niekas“. L. Pirandelas teigia meninio vaizdo nepakartojamą savitumą ir autonomiją. „Mes nesikeičiame, mes negalime būti kitokie... Kai personažai gyvena, autorius turi tikrai sekėti jų žodžius, judesius ir perkelti juos ant popieriaus... Gimęs personažas tampa nepriklausomas nuo autoriaus [...], jam kartais pavyksta įgauti tokią prasmę, kurios autorius ir nesapnavo!“¹¹ Tačiau kuomet teatro aktoriai nori perteikti šių personažų tragediją savo vaidyba, jiems nieko neišeina, personažai neatpažįsta savęs jų interpretacijoje. Iškyla meninių paveikslų paradoksas: jie gali savarankiškai egzistuoti, tačiau jų būties negalima perteikti vaidyba, imitacija. Iškeldamas meninės rea-

¹¹ L. Pirandello, Пьесы, стр. 399—400.

lybės autonomiją ir jos pranašumą prieš gyvenimo realybę, L. Pirandelas tuo pačiu teigia jos nepažinumą, žmogaus nesugebėjimą įsijausti į ją ir ją suprasti. Tačiau nepaisant šių prieštaravimų, pjesė yra labai reikšminga: joje dramaturgas kelia itin svarbią meno prigimties ir specifikos problemą. Ši drama labiausiai išgarsino L. Pirandelą pasaulyje.

L. Pirandelas, teatro teoretikas, teigia betarpišką improvizaciją, kur meninio vaizdo ir veiksmo raida yra palikta savieigai, nekoreguojama režisieriaus arba autoriaus. Improvizacijos L. Pirandelas mokosi iš italų kaukių komedijos ir suteikia jai naują estetinę prasmę. Šį principą jis gina ir dramoje „Šiandieną mes improvizuojame“ („Questa sera si recita a soggetto“, 1929); joje, šalia personažų tragedijos, atskleidžiamas konfliktas tarp aktorių ir režisieriaus. Režisierius nori, kad aktoriai paklustų jo valiai ir vaidintų pagal nustatytą schemą, tačiau šie atsisako būti režisieriaus marionetėmis, jie gyvena ir veikia taip, kaip diktuoja pačių personažų logika. Pjesė L. Pirandelo suvokiama kaip veiksmas: ji turi vykti, jos negalima imituoti, poelgiai ir žodžiai turi gimti patys savaime. Režisieriaus ir aktorių konfliktas — tai savitą gyvenimą turinčių meninių paveikslų konfliktas su žmogumi, kuris siekia juos įterpti į tradicinio teatro rėmus. Autorius tiesiog pasisako prieš tradicinį teatrą ir tradicinę vaidybą, teigdamas, jog „tikrasis teatras — tai pats aistros gyvenimas“.

Luidžio Pirandelo iškeltos iliuzijos ir tikrovės, meninės realybės ir gyvenimo santykio problemos tapo esminėmis XX a. Vakarų dramaturgijos problemomis. Tokie dramaturgai, kaip, pavyzdžiui, Edvardas Olbis ir Žanas Ženė, tiesiogiai remiasi L. Pirandelo estetikos ir teatro principais, atskleisdami tragediją žmogaus, gyvenančio iliuzoriškų, netikrų vertybių pasaulyje. L. Pirandelo suformuluota tragiško jumor, grotesko teorija pagrindė absurdo dramos techniką, o jo propaguotą improvizacijos metodą šiandien įgyvendina naujoji Vakarų teatro forma — hepeningas.